

ÉLITE
DES MONUMENTS
CÉRAMOGRAPHIQUES

PARIS. — IMPRIMERIE DE CH. LAHURE ET Cie
Rues de Fleurus, 9, et de l'Ouest, 21

ÉLITE
DES MONUMENTS
CÉRAMOGRAPHIQUES

MATÉRIAUX POUR L'HISTOIRE
DES RELIGIONS ET DES MOEURS DE L'ANTIQUITÉ

RASSEMBLÉS ET COMMENTÉS

PAR

CH. LENORMANT

MEMBRE DE L'INSTITUT, CONSERVATEUR DES MÉDAILLES ET ANTIQUES A LA BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE
PROFESSEUR D'ARCHÉOLOGIE AU COLLÉGE DE FRANCE, DES ACADÉMIES PONTIFICALE D'ARCHÉOLOGIE, D HERCULANUM, DE BERLIN
DE BELGIQUE, DE TURIN. DE LA SOCIÉTÉ ROYALE DE LITTÉRATURE ET DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE LONDRES
DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE VIENNE, DE L'INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE DE ROME, ETC., ETC.

ET

J. DE WITTE

MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE
CORRESPONDANT DE L'INSTITUT, DES ACADÉMIES PONTIFICALE D'ARCHÉOLOGIE, D'HERCULANUM, DE BERLIN
DE L'INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE DE ROME, ETC.

TOME QUATRIÈME



PARIS
LELEUX, LIBRAIRE-ÉDITEUR
RUE DES POITEVINS, 11

MDCCCLXI

AVERTISSEMENT.

Je finis seul aujourd'hui, vingt-quatre ans après que cet ouvrage a été commencé, le quatrième volume qui doit clore l'*Élite des monuments céramographiques*. D'après le plan conçu par M. Ch. Lenormant et par moi, le recueil devait embrasser toutes les classes de l'art céramographique chez les Grecs, et offrir un *spécimen* des vases de toutes les fabriques et de tous les âges, pris dans les collections de l'Europe. Aux vases déjà publiés dans les anciens recueils devaient être jointes des peintures inédites en bien plus grand nombre. Les mythes des Dieux auraient été suivis des mythes des héros. On sait que les sujets empruntés aux traditions religieuses des Anciens forment la classe la plus nombreuse et la plus importante des peintures tracées sur les vases. Après les sujets tirés du cycle héroïque, parmi lesquels prenaient naturellement place les faits de la guerre de Troie, série d'un grand intérêt et où le génie d'Homère a inspiré les artistes, devaient suivre les vases historiques, peu nombreux jusqu'à ce jour, puis les peintures mystiques et funéraires, et enfin, comme complément et dernière division, les sujets relatifs à la vie privée et aux mœurs domestiques. D'après ce qui précède, l'ouvrage n'aurait

pas eu moins de douze volumes, et environ quatorze cents planches.

Diverses circonstances ont empêché de suivre le plan que les auteurs avaient tracé. Commencé avec tout l'entrain et toute l'ardeur de la jeunesse, l'ouvrage semblait devoir s'achever en peu d'années. On se fait aisément illusion au début d'un vaste travail. D'après le premier *prospectus* publié en 1837, les explications devaient être aussi concises que possible. Sauf quelques légères modifications que l'expérience avait démontré nécessaires, on aurait adopté pour la forme des interprétations la méthode suivie dans la *Description du cabinet Durand*. Des notes plus ou moins étendues, selon l'importance des sujets et des controverses qu'ils peuvent soulever, auraient complété les descriptions interprétatives. Mais mon savant et regretté ami Charles Lenormant, quand il avait sous les yeux un sujet où son esprit ingénieux se complaisait, ne pouvait guère se résoudre à laisser échapper l'occasion de l'étudier sous toutes ses faces, et alors il se trouvait forcément obligé d'entrer dans des développements étendus. De là sont résultées, d'un côté, sécheresse dans certaines descriptions, de l'autre, surabondance dans l'exposition et la discussion des faits mythologiques. L'ouvrage, s'il a perdu quelque chose sous le rapport de l'unité de la forme, y a gagné des commentaires d'un grand intérêt, et où se déploie toute la fécondité d'un esprit exercé à l'étude et à la critique.

Des grandes divisions indiquées plus haut nous n'avons donné, dans les quatre volumes de notre recueil, que les peintures relatives aux douze Grands Dieux, Jupiter et Junon, Vulcain et Minerve, Apollon et Diane, Neptune et Cérès, Mercure et Vesta, Mars et Vénus. Les Gigantomachies, la Vic-

toire, l'Aurore, le Soleil et la Lune ont trouvé place à côté des Grands Dieux, comme se rattachant plus ou moins directement à ces divinités.

Cependant il fallait fixer des limites à notre travail, et du vivant de mon ami, il avait été convenu, d'accord avec l'éditeur M. Leleux, que l'on se bornerait à donner les douze Grands Dieux. Tel qu'il se présente, notre recueil forme, dans l'état actuel des connaissances archéologiques, un ensemble aussi riche, aussi complet que possible, des peintures dans lesquelles paraissent les principales divinités de la Grèce. Si nous n'avons pu donner au public l'*Élite* de tous les monuments céramographiques, du moins nous avons achevé un chapitre de cette immense galerie, celui des Grands Dieux, et nous avons la conviction d'avoir fait quelque chose d'utile pour le progrès de la science et la connaissance des monuments figurés, en rapprochant les diverses compositions qui ont pour objet la représentation d'une même scène mythologique. C'est ainsi que nous avons rassemblé avec un soin particulier les peintures qui montrent le retour de Vulcain à l'Olympe, la naissance de Minerve, la naissance d'Érichthonius, la dispute musicale d'Apollon et de Marsyas, la métamorphose d'Actéon, Cérès et Triptolème, Vénus et Adonis, etc.

Le travail, poursuivi en commun pendant nombre d'années, devint en grande partie le travail personnel de mon ami, à partir de la fin du tome II (p. 375). A la page 134 du tome IV cesse le commentaire achevé par lui, au moment où il partait (octobre 1859) pour le fatal voyage qui devait le conduire au tombeau.

Je m'étais flatté de trouver dans le fils de mon ami, M. François Lenormant, un utile et intelligent collabora-

teur. Son départ pour la Grèce, au mois d'avril 1860, ne m'a pas permis de profiter de cette collaboration d'autant plus précieuse que M. François Lenormant, initié par son père à l'étude des monuments antiques, a donné plus d'une preuve de ses connaissances acquises et du profit qu'il a su tirer de la vaste érudition de son père.

Réduit à mes propres forces, obligé de travailler seul, le sentiment d'un devoir à accomplir a soutenu mon courage. J'ai abandonné les grands commentaires, et je me suis attaché à revenir autant que possible au premier plan, en ne donnant que des descriptions interprétatives des monuments qui passaient successivement sous mes yeux. C'est avec un sentiment réel de satisfaction que je trace les dernières lignes de cet Avertissement. Qu'il me soit permis, en finissant, de payer ici un juste et sincère tribut de regrets et de reconnaissance à la mémoire du savant illustre qui, m'ayant associé à ses études et à ses travaux, avait entrepris avec moi ce vaste recueil, et d'inscrire à la dernière ligne le nom de celui qui a laissé l'empreinte de son immense érudition et de son profond savoir sur toutes les pages des quatre volumes, le nom de Charles Lenormant.

J. de Witte.

26 avril 1861.

TABLE DES PLANCHES

DU QUATRIÈME VOLUME.

CHAPITRE XII.

MYTHOLOGIE.

PREMIÈRE PARTIE.

LES DIEUX.

MYTHOLOGIE.

PREMIÈRE PARTIE.

LES DIEUX.

CHAPITRE XII.

VÉNUS ET MARS.

Le groupe de *Mars* et de *Vénus* termine la liste des *douze Grands Dieux*. Cette disposition des éléments qui, dans la mythologie grecque, représentent la divinité sous sa forme la plus élevée et la plus complète a tous les caractères d'une combinaison relativement tardive, et dont l'origine se trouve peut-être tout simplement dans l'usage de mettre chacun des mois de l'année sous la protection d'un dieu ou d'une déesse. Aussi, tout en adoptant cette disposition comme plus commode, plus connue et n'engageant pas dans la voie d'un système particulier, voyons-nous qu'elle ne résiste guère à l'étude des monuments et qu'il faudrait l'abandonner, si l'on tenait à donner le vrai système de la religion des anciens. Autrement, comment s'expliquerait-on, que des divinités mises ainsi au premier rang, plusieurs n'aient obtenu qu'une représentation presque nulle ou du moins très-imparfaite parmi les monuments de l'art? C'est ainsi que nous n'avons pu faire dans les peintures de vases,

qu'une part extrêmement restreinte à Hestia (1). *Arès*, le fils de Junon, se montre un peu plus favorisé. Rares dans toutes les classes, les monuments relatifs au dieu de la guerre, ne sont, pas néanmoins nombreux dans la céramographie (2).

Nous sommes beaucoup plus riches pour ce qui se rapporte à *Vénus*. Un volume entier de notre ouvrage a dû lui être consacré. Cette déesse pourtant donne lieu à quelques remarques restrictives. Ainsi c'est à peine si l'on voit figurer Vénus sur les peintures du style archaïque ou de la grande époque (3) : les écoles principales, celles d'Athènes, de la Sicile, de Nola et de l'Étrurie ne paraissent pas s'en être beaucoup occupées (4). On ne voit se multiplier les peintures relatives à Vénus que parmi les peuples de la Grande-Grèce qui n'étaient entrés dans l'hellénisme que d'une manière imparfaite, et comme la céramographie ne semble avoir été cultivée chez ces peuples que postérieurement à Alexandre et à une époque rapprochée de la domination romaine, il s'ensuit que, sous le

(1) Les vases n'offrent que de bien rares représentations de cette déesse. Voyez le tome III de cet ouvrage, p. 243 et 244.

(2) On trouvera quelques représentations d'*Arès* à la fin de ce quatrième volume. Voyez aussi le combat d'*Arès* (Ενυαλιος) et d'Héphestus (Δαιδαλος), t. I, pl. XXXVI. Le nom d'Αρες se trouve quelquefois écrit auprès du dieu de la guerre. Voyez, entre autres exemples, la grande coupe peinte représentant une Gigantomachie, d'Aristophane et d'Erginus, au Musée de Berlin (Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe des Kœnigl. Museums zu Berlin*, Taf. II-III. Berlin, 1848; et une autre coupe peinte au Musée Britannique qui montre une réunion de divinités, parmi lesquelles on voit Αρες couché sur une cliné et tenant un sceptre, et Αφροδιτε debout qui lui présente un vase (*pyxis*). Gerhard, *l. cit.* Taf. H. Cf. *A Catalogue of the greek and etruskan vases in the British Museum*, nº 811.

(3) Les vases qui montrent le Jugement de Pâris font exception cependant. Voyez aussi, t. I, pl. XL, les peintures qui représentent *Vulcain* et *Vénus;* t. II, pl. XX, XXII, XXIII, et XXIII, A, celles qui montrent *Apollon* et *Vénus*.

(4) On rencontre un assez grand nombre de peintures représentant *la Toilette de Vénus* sur les vases de Panticapée, dont plusieurs ont dû être exécutés à Athènes, et qui tous procèdent directement de l'école athénienne. Voyez de Gilles et Stephani, *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, planche XLIX, LII, LVII, LXI, nos 1-2. Ces précieux monuments nous ont été connus trop tard pour que nous pussions les comprendre dans notre publication : mais nous nous en servirons dans le texte pour compléter l'explication des planches que nous avons recueillies.

rapport de l'art, les vases qui représentent Vénus sont loin de tenir le premier rang.

Bon nombre de ces peintures ont d'ailleurs une physionomie orientale ; on y voit dominer le mythe syrien d'*Adonis*. La plupart des tableaux se trouvent compliqués de cette multitude de symboles mystiques dont la monotomie et l'obscurité, après avoir longtemps retardé tout progrès sérieux dans l'explication de cette sorte de monuments, fourniront, en fin de compte, le résidu le plus rebelle aux investigations de la science.

La limite entre les sujets mythologiques et les scènes tirées de la vie commune seront, dans ce chapitre, encore plus difficiles à marquer que partout ailleurs ; les vierges au bain, les initiées, les courtisanes, les jeunes mariées continueront de se confondre avec Vénus, comme avec les Grâces et ses autres compagnes. C'est là un désavantage pour un commentaire qui prétend à rendre compte de tout ce qui peut être défini et compris : mais nous ne pensons pas qu'il soit au pouvoir de personne de parer à cet inconvénient. On s'exposerait certainement à tomber dans l'arbitraire, si l'on forçait la mesure du possible en précisant des objets d'une nature inévitablement incertaine.

Afin d'éviter des redites fatigantes, nous rangerons, comme nous l'avons fait pour les chapitres de *Cérès* et de *Mercure*, les monuments que nous devons expliquer dans un ordre systématique, et nous profiterons ainsi de la lumière qu'ils jettent les uns sur les autres, en renvoyant à l'explication matérielle de chacune des planches, les détails qui ne trouveraient pas naturellement leur place dans cette étude générale.

Nous commencerons donc par les peintures qui nous montrent *Vénus* sous une forme orientale prononcée (en réservant néanmoins tout le chapitre d'Adonis) et cette première section formera l'introduction naturelle à l'étude d'une divinité que les traditions grecques nous montrent clairement elles-mêmes arrivant après les autres sur le sol hellénique, et se faisant une place dans l'Olympe déjà rempli des divinités plus directement nationales. (Pl. I, II, XXXI, III, IV, V.)

Viendront ensuite les tableaux où Vénus se montre à peu de chose près vraiment grecque, et dégagée de presque tous les éléments étrangers. Cette section, encore moins riche que la première, se compose des pl. VI, XXVII et VII.

Une troisième section, comprenant les pl. XXXV, VIII et XLIV, renfermera les sujets qui nous font voir Vénus en rapport de nature avec d'autres déesses, c'est-à-dire Proserpine et Minerve.

Les sujets de *Vénus au bain* nous introduiront dans la partie mystique de ce chapitre; ces sujets, en commençant par les plus simples et en finissant par les plus compliqués, s'étendent sur les pl. X, XXXIX, XI, XII et XV, avec la pl. XVI qui y sert de complément.

La *Toilette de Vénus* vient naturellement après le bain de cette déesse. On la trouvera avec le même caractère de complication progressive sur les pl. XXIV, XXX, IX, XXXIV, XXXIII et XXXII.

Le *bain* se représente au commencement de la section suivante qui est la sixième : mais Vénus n'y est plus seule ou accompagnée de simples acolytes. Elle semble se dédoubler en deux déesses, dont la seconde paraît être tantôt Ariadne, tantôt Diane; une autre fois on croit reconnaître dans cet autre personnage la personnification de l'*Abondance;* enfin nous voyons à plusieurs reprises *Pitho* avec Vénus. (Pl. XIII, XIV, XXVI, XXII, XXI, XXIII, XXIX et XXV.)

De la *double Vénus* nous passons, par le moyen du groupe des *Grâces*, à la *triple Vénus* . Cette septième section qui commence par un tableau douteux de trois jeunes filles au bain (pl. XVII), auquel se joint une autre peinture de quatre femmes nues à la fontaine, à reporter décidément parmi les scènes de la vie civile (pl. XVIII), comprend deux autres représentations certainement mythologiques (pl. XX et XIX).

Une section intéressante et neuve est la VIII[e] débutant par un tableau (pl. XXXVI), où Vénus et l'Amour se montrent dans leurs rapports ordinaires; elle arrive progressivement à des scènes qui représentent l'union passionnée et positivement amoureuse de ces deux personnages, union qui, dans la mythologie, n'a d'autre forme apparente que la fable de l'*Amour et Psyché*.

A la fin de cette étude, nous avons rejeté une planche (la XXVIII[e]) qui, reconnue après un nouvel examen pour appartenir au culte de Minerve, formera un supplément naturel au chapitre V de cet ouvrage.

I. *Vénus dans l'Orient*. Les deux compositions qui décorent les pl. I et II sont de celles qu'on trouve habituellement sur le col des grandes amphores à mascarons (f. 83) de la Grande-Grèce. Chacune appartient à

un vase différent : l'un a été publié depuis longtemps par Millin (1); l'autre se trouve dans les *Mysterienbilder* de M. Éd. Gerhard (2) : et cependant elles font si naturellement pendant, qu'après les avoir rapprochées, on ne peut plus les séparer par la pensée. Il semble qu'un même artiste les ait conçues et ait voulu expressément produire le contraste dont on est frappé en les regardant. Sur chaque vase, un buste de femme accompagné de deux Amours hermaphrodites est posé sur une plante, et des deux côtés s'étendent des rinceaux chargés de fleurs. Mais la femme de la première planche a les cheveux épars et les traits contractés par la douleur; celle de la seconde se distingue par une physionomie riante et la richesse de sa parure. A l'une, les deux génies assis sur des fleurs semblent prêts à étendre sur la tête un voile noir et épais, en signe de deuil; l'autre, remarquable par un voile léger et transparent, qui descend des cheveux sur les épaules, comme celui d'une fiancée, reçoit une couronne de la main des deux Amours qui l'accompagnent.

L'opposition qui vient d'être indiquée rappelle les alternatives de désespoir et de joie que la tradition religieuse de la Syrie prêtait à Vénus, tour à tour privée d'Adonis et rentrant en possession de son époux. Cette forme entièrement naturelle de la mythologie, qui fait de Vénus la personnification de la Terre, successivement stérile et féconde suivant la marche des saisons, peut se détacher de la série des sujets propres à l'histoire d'Adonis et former ainsi le préambule des peintures relatives à Vénus, en nous montrant cette déesse sous les traits purement cosmiques qui caractérisent les religions de l'Orient.

L'introduction de cette fable asiatique dans les mystères de Cérès et dans ceux de la Grande-Grèce offre d'ailleurs un précieux sujet d'observation. Nous avons souvent rencontré sur les vases la plante à hélice dont nous trouvons ici une représentation si riche et si complète. M. Panofka, le premier, l'avait rapprochée du δαμάτριον ou *fleur de Déméter*, citée par les auteurs anciens (3), et ce rapprochement a conservé toute sa force, puisque en effet cette plante s'offre le plus fréquemment dans les sujets qui se rapportent directement ou d'une manière médiate, aux

(1) *Vases peints*, t. II, pl. XXXIX.
(2) Taf. III.
(3) *Annales de l'Institut archéologique*, t. I, p. 295.

mystères de *Cérès* : mais la difficulté capitale est toujours d'identifier cette plante avec une de celles qui sont comprises dans la nomenclature moderne. L'*hélice* en étant le caractère dominant et essentiel, il est possible qu'on ait donné place dans les mystères à plusieurs espèces auxquelles cette particularité est commune. Dans le cas présent, et avec la richesse de détails qu'offrent nos deux planches, il semble que la plante qu'on y voit figurer soit le *vallisneria spiralis*, hydrocharidée très-commune dans les eaux des contrées méridionales et qui offre le phénomène de la distinction des sexes. Ce phénomène observé par les anciens dans les palmiers, n'est pas moins évident dans l'espèce que nous signalons, de même que dans la bryone, plante grimpante à hélice, que nous avons, dans une autre occasion, cru reconnaître dans un sujet athénien (1). Voici comment le docteur Le Maout, écrivain populaire de la botanique, décrit le *vallisneria spiralis*, et le surprenant procédé de fécondation qui distingue cette plante. « Le *vallisneria spiralis* est une plante aquatique qui croît dans les eaux dormantes de la France méridionale : elle appartient à la diœcie de Linné. La fleur pistillée, protégée par une spathe, est portée sur un long pédoncule roulé en spirale qui naît d'une touffe de feuilles d'un beau vert, fixée au fond de l'eau par des racines fibreuses ; l'ovaire est surmonté par trois stigmates bifurqués. Les fleurs staminées naissent sur un pédoncule très-court ; elles sont groupées autour d'un axe conique enveloppé d'une spathe. A l'époque de la floraison, le pédoncule de la fleur pistillée allonge sa spirale, et la fleur flotte à la surface de l'eau, où l'on peut voir les six pièces très-petites qui forment sur deux rangs son calice et sa corolle ; alors les fleurs staminées, ne pouvant point, vu la brièveté de leur pédoncule, s'allonger au niveau de la fleur pistillée, se détachent de leur axe, ouvrent la spathe qui les environne, et viennent voguer autour de la fleur à pistil, qu'elles ne tardent pas à saupoudrer de leur pollen. Après cette fécondation merveilleuse, la fleur pistillée resserre sa spirale, et descend au fond de l'eau pour y mûrir ses

(1) Voyez t. III, p. 32, 33. La manière dont les auteurs anciens parlent du *damatrion* comme d'une espèce d'hyacinthe, γένος ὑακίνθου, convient beaucoup mieux au *vallisneria* qu'à la bryone. Du reste, nous ne trouvons ni dans Dioscoride, ni dans Théophraste, aucun autre nom pour désigner la curieuse hydrocharidée des contrées méridionales.

graines (1). » Si nous ne nous trompons, en tenant compte à l'artiste de la liberté toujours prise par les anciens de subordonner aux conditions de la symétrie et de l'élégance les circonstances naturelles des objets végétaux qu'ils imitaient (2), on retrouvera facilement sur nos deux planches, les feuilles radicales du *vallisneria* (3), les spirales ou hélices qui portent la fleur femelle (4), le cône destiné à supporter les fleurs mâles et la trace de la spathe qui l'a d'abord caché (5), les fleurs mâles ou staminées elles-mêmes lançant leur pollen (6), et les fleurs femelles ou pistillées recevant la poussière fécondante (7), enfin le fruit de la plante (8) qui, après la fécondation, se développe au fond des eaux.

Ce rapprochement se corrobore, si l'on remarque que les mouvements de la fécondation dans le *vallisneria* offrent les alternatives de la fable de Pluton et de Proserpine. La fleur femelle, en effet, venant s'épanouir au jour, ressemble à Proserpine qui cueille les fleurs à la surface de la terre, et la fleur mâle, quand elle se détache du cône qui l'a portée, monte au niveau de la fleur femelle, la féconde et semble l'entraîner au fond des eaux, accomplit les mêmes évolutions que le dieu des enfers, sortant de son empire, pour enlever Proserpine et l'emporter avec soi dans les abîmes. De cette observation, nous pouvons conclure avec quelque vraisemblance, que les instituteurs des mystères d'Éleusis avaient observé les phénomènes de fécondation du *vallisneria* et avaient en conséquence fait de cette plante l'un des symboles d'une croyance où la rénovation des végétaux par l'alternative des phénomènes de floraison, de semence et de germination jouait un rôle d'une extrême importance. S'il en était ainsi, le *vallisneria* serait le même que le *narcisse* dont

(1) *Leçons élémentaires de botanique*, t. II, p. 829.

(2) Une des plaques sculptées et dorées qui décorent le magnifique cercueil en bois, de travail grec, publié dans les *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. LXXXIII, nous montre des rinceaux de *vallisneria* avec les fleurs pistillées portées sur l'hélice, circonstance conforme à la nature de la plante, et que néanmoins les artistes anciens n'ont que rarement reproduite.

(3) Pl. I et II, au centre.

(4) Sur les deux planches, à droite et à gauche.

(5) Pl. II, de chaque côté. Pl. I, à gauche.

(6) Pl. I, à droite et à gauche, avec ou sans pollen.

(7) Sur les deux planches; les trois pointes du pistil sont indiquées pl. I, à droite vers le haut.

(8) Pl. II, à droite et à gauche.

Sophocle a parlé dans un chœur célèbre de son *OEdipe à Colone* (1), le montrant sur les bords du Céphise, fleuve qui s'embouche dans la mer auprès d'Éleusis, et qui, d'après la tradition locale, avait été témoin de l'enlèvement de Proserpine par Pluton (2). Le *narcisse* est avec le *safran* (κρόκος) désigné par le poëte comme formant l'*antique couronne des Grandes Déesses*, Μεγαλαῖν Θεαῖν ἀρχαῖον στεφάνωμα (vv. 683-4), expression à laquelle correspond directement le nom de δαμάτριον.

La fable syrienne de *Vénus* et d'*Adonis*, en tant qu'image des saisons de l'année et de l'effet qu'elles produisent sur la végétation, a des rapports étroits avec la fable éleusinienne de l'enlèvement de Proserpine, et ces deux traditions se confondent dans le récit qui nous montre Adonis passant de Proserpine à Vénus, c'est-à-dire de la terre au ciel. On s'explique ainsi comment, sur les vases mystiques de la Grande-Grèce, la figure de la Vénus du Liban, tantôt inculte et désolée, tantôt joyeuse et parée, a pu être associée à l'image du *narcisse* ou *damatrion*. Nous avons vu dans le commentaire des monuments relatifs à la tradition éleusinienne, que le principe jeune et voyageur se montrait tantôt sous les traits de Triptolème, tantôt sous ceux de Proserpine (3) et que souvent Triptolème lui-même réunissait les caractères propres aux deux sexes. Par cette voie d'observation, on se rend compte des rapports que le personnage amoureux de lui-même et par conséquent hermaphrodite, de *Narcisse* (4), se penchant sur les eaux pour s'enivrer de sa propre image, offre avec la fleur aquatique qui porte son nom et dans laquelle il passait pour avoir été transformé.

On reconnaît ainsi la signification des deux génies hermaphrodites, qui sur nos planches accompagnent le buste de la Vénus du Liban. Ces

(1) *V. V.* 680-85.

(2) Paus., I, 37, 5.

(3) Voyez t. III, p. 127 et 128.

(4) Le caractère androgyne de Narcisse est bien marqué dans le récit rapporté par Pausanias (X, 31, 6), où Narcisse, en se mirant dans l'eau, cherche à y voir l'image d'une sœur en tout semblable à lui, pour laquelle il avait éprouvé un violent amour et qui était morte avant lui. A ce sujet Pausanias fait observer que la fleur du narcisse devait être, si l'on s'en rapporte à Pamphus, plus ancienne que le jeune insensé dont on tirait son nom, puisque dans les vers de ce poëte, c'étaient des *narcisses* que *Proserpine* était occupée à cueillir, quand elle fut surprise par Pluton.

deux génies, affrontés comme l'*Éros* et l'*Antéros* du vase de la naissance d'Érichthonius (1) (où se retrouve la même idée naturelle que dans les fables d'Adonis et de Proserpine), exprimant à leur tour l'idée de contraste et d'alternance propre aux phénomènes des saisons, portent, sur la planche II, celle du triomphe de Vénus, l'un le *rhombos* et l'autre la *phiale* sans doute remplie par le *cycéon* (2), double symbole dominant dans les mystères d'Éleusis.

La couronne dont ils ceignent le front de Vénus est composée de branches de myrte sans feuilles et avec les baies seulement. Le buste de la déesse est porté sur le calice du *damatrion*, comme le jeune Harpocrate sur la fleur de lotus, et cette expression féminine du triomphe de la nature au printemps mérite d'être relevée, après les remarques que nous avons faites sur le caractère ambigu du personnage qui représente la jeunesse et la fécondité. La planche I nous montre, à son tour, le buste de la Vénus syrienne porté, non sur le calice de la fleur, mais sur le bouquet de feuilles qui sert de support aux tiges mâles et femelles du *vallisneria* au fond de l'eau. Les cheveux touffus et épars de la déesse rappellent la manière dont la Terre est représentée sur le vase d'Érichthonius, et le voile que les génies hermaphrodites s'apprêtent à étendre sur son front, est celui sous lequel Déméter cacha sa douleur, après l'enlèvement de sa fille (3). N'oublions pas, en finissant, que Cérès, pleurant sa fille et se dérobant aux regards des hommes, est identique à *Coré* elle-même, ensevelie dans les bras de son époux infernal : image à laquelle répond la fleur du *vallisneria* redescendant au fond de l'eau.

Après la Vénus de la Syrie, se place celle de l'Asie Mineure. Pourquoi sommes-nous disposés à reconnaître sur le tableau de la planche XXXI la Vénus adorée dans cette contrée ? Une déesse nue avec un collier, des bracelets et des périscélides ne peut être que Vénus, et quand on la voit comme ici tenant un casque dans la main droite, portant un bouclier au bras gauche, on doit reconnaître en elle une Vénus armée. Or c'est seule-

(1) T. I, pl. LXXXIV.

(2) Voyez t. III, p. 108 et 113.

(3) Ce qui rappelle le surnom de Melæna, que Déméter portait en Arcadie. Pausanias, VIII, 42, 2. Μέλαιναν 'εσθῆτα ἐνδῦναι.

ment à Corinthe, à Sparte et à Cythère (1), par conséquent sur le sol de la Grèce proprement dite, que nous voyons attribuer à Vénus les armes dont Minerve est ordinairement revêtue : tandis que, dans les fables de l'Asie Mineure où Aphrodite intervient, comme celles d'Anchise et de Pâris, Vénus conserve ses attributs ordinaires. Que si alors elle prend part aux combats, comme quand elle veut protéger Pâris contre Diomède, la blessure qu'elle reçoit de la main d'un simple mortel ne montre pas chez elle la force et la hardiesse qui conviendraient à une déesse armée.

Mais en Asie, Vénus est positivement l'épouse de Mars. Ce dieu, sous le nom d'*Enyalios*, a pour compagne *Enyo*, déesse de la guerre, et ce nom d'*Enyo* peut être considéré comme le point de départ de celui de *Vénus* chez les Romains. On connaît le vase publié par Millingen, où le nom d'*Enerea* est inscrit auprès du simulacre de Minerve armée de pied en cap (2), et ἀνορέα, substantif abstrait qui désigne la *valeur guerrière*, nous aide à remonter jusqu'à la source où *Minerve* et *Vénus armée* ne formaient encore qu'un même personnage. Le culte d'*Enyo*, appelée *Bellona* par les Romains, avait son centre à Comana de Cappadoce (3), et c'est de ces contrées qu'il avait dû passer directement à Rome, en même temps que les traditions phrygiennes.

Ce qui nous fait croire que la Vénus armée de notre vase doit être asiatique, c'est le compagnon que le céramographe lui a donné. *Marsyas* debout avec ses oreilles de Silène, vêtu du long *syrma* des acteurs et jouant de la flûte, nous transporte en effet dans la Phrygie, et la Vénus armée qui le suit doit nous offrir le type originaire de la Minerve, qui après avoir passé, pour ainsi dire, groupée avec Marsyas, dans le culte de l'Acropole d'Athènes (4), est restée, avec une persistance singulière, sur les monuments de l'art, notamment parmi les pierres gravées (5), associée à Silène dont le masque forme habituellement l'ornement de la partie antérieure de son casque.

(1) Paus. II, 4, 7; III, 15, 8; Plutarch., *de Fort. Rom.*, t. VII, p. 260, ed. Reiske; Paus., III, 23, 1.

(2) *Royal Soc. of Literature*, t. II, p. 139.

(3) Strab. XII, p. 535.

(4) Cf. t. I, p. 239 et suiv.

(5) Cf. *Nouvelle Galerie mythologique*, pl. XVIII, n°s 13, 14, 15.

Mais il ne suffit pas d'avoir indiqué le lien qui rattache Vénus armée à Marsyas ; nous devons nous efforcer d'expliquer la scène que nous avons sous les yeux. Le centre de cette scène est marqué par une stèle tumulaire d'une médiocre élévation. La mélodie phrygienne qu'exécute Marsyas debout devant cette stèle, doit avoir pour objet de rendre honneur au mort enfermé dans le tombeau. C'est dans la même intention que, de l'autre côté du monument funèbre, un jeune satyre se livre à une danse qu'il règle sur la musique de Marsyas. En contraste avec ses mouvements désordonnés, Vénus s'avance de l'autre côté, la tête inclinée et le regard abaissé sur le casque qu'elle porte, avec une évidente expression de regret. Il faut donc qu'elle ait un intérêt de cœur dans la destinée de celui dont Marsyas honore le tombeau, et nous ne pouvons nous empêcher de considérer les armes qu'elle tient comme celles du héros enseveli sous la stèle voisine.

Nous pouvons ainsi déterminer avec vraisemblance le caractère de la scène, mais il serait téméraire peut-être de prétendre aller plus loin. Il en est des fables de l'Asie Mineure comme des langues et de l'histoire primitive de cette contrée. Le faible retentissement qui s'en est conservé dans les récits des Grecs ne peut satisfaire que très-imparfaitement notre curiosité. Tout ce que nous savons, c'est qu'en Asie, de même qu'en Syrie, Vénus passait pour avoir porté ses faveurs divines sur un mortel. Le tombeau d'Anchise, ce héros aimé de Vénus, se montrait en divers lieux, en Sicile (1), en Arcadie (2); mais dans la tradition, rapportée par Hygin (3), suivant laquelle Jupiter l'avait foudroyé pour avoir divulgué le secret de ses relations avec Vénus, on ne pouvait placer ailleurs qu'en Asie le lieu où reposait le père d'Énée.

Il n'y a donc rien qui nous empêche, à défaut d'une autre hypothèse, de reconnaître, dans le tableau que nous cherchons à expliquer, Vénus faisant célébrer par Marsyas des jeux funèbres en l'honneur du héros qu'elle

(1) Virg., *Æn.*, I, 271; I, 574.

(2) Paus., VIII, 12, 5. On voyait les ruines d'un temple de Vénus auprès de ce tombeau d'Anchise. Paus., *l. cit.*

(3) *Fab.* XCIV. *A Jove fulmine est ictus.* Selon Théocrite, cité par Servius (*ad* Virg., *Æn.*, II, 687), il ne fut que privé de la vue par Jupiter; suivant une autre tradition, la foudre de Jupiter le mit dans un état de grande faiblesse. Serv., *ad* Virg., *Æn.*, II, 647.

avait aimé. Dans ce système, le jeune satyre qui danse aux sons de la flûte de Marsyas, serait *Olympus*, son élève. Pan, assis sur le mont Olympe, tel que nous le montrent les médailles de l'Arcadie (1), fait assez voir que le jeune Olympus pouvait participer de la nature de son maître (2).

Nous n'avons pas besoin d'ajouter en terminant que, si notre explication était admise, la substitution d'*Anchise* à *Mars* n'aurait rien que de conforme aux habitudes de l'antiquité. La mythologie nous parle de la *prison* d'Arès (3) : son *tombeau* était en Thrace (4) ; mais la sépulture d'aucun dieu ne doit étonner aucun de ceux qui savent ce qu'on dit de celles de Jupiter et de Bacchus, et il est dans la nature des époux comme des amants de Vénus, de subir les atteintes de la mort.

Jusqu'ici nous avons envisagé Vénus comme épouse d'*Adonis* et de *Mars*. Il manque aux sources orientales de l'histoire de cette déesse un monument qui nous la présente comme épouse de *Vulcain*. Nous croyons qu'on peut combler cette lacune au moyen des peintures figurées sur nos planches III, IV et V (5).

En toute hypothèse, le même sujet est représenté sur ces trois planches : on y voit, avec plus ou moins d'accessoires, une femme portée sur un cygne : les planches IV et V nous font voir qu'elle traverse ainsi la mer, et les premiers interprètes en ont conclu qu'on devait reconnaître en elle la nymphe *Cyrène* enlevée par Apollon et transportée du mont Pélion dans la Libye. Phérécyde (6) disait qu'Apollon avait enlevé Cyrène sur un char traîné par des cygnes. Cet oiseau, à cause des chants harmonieux qu'il passait pour faire entendre au moment de sa mort, était consacré à Phébus (7) : il forme le revers des médailles de Clazomène qui offrent la tête de ce dieu (8). Apollon monté sur le cygne se voit

(1) *Nouv. Galerie myth.*, pl. V, n° 8 *bis*.

(2) Un vase de Panticapée (*Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. LXIII, 2), montre, à côté de Bacchus, un jeune *Pan* imberbe et jouant de la double flûte, qui forme un intermédiaire entre *Marsyas* et *Olympus*.

(3) Hom., *Iliad.*, E, 385.

(4) Clem. Rom., *Recogn.* X, 23 ; *Chron. Alexandr.*, p. 88.

(5) Cf. tome I, pl. XXXIX, où nous avons cru reconnaître *Vulcain* poursuivant *Vénus*.

(6) *Ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.*, II, 498.

(7) Eurip., *Iphigen. in Taur.*, 1104 ; Aristophan., *Aves*, 769 ; Cic., *Tusc.*, I, 30, 73.

(8) Eckhel, *D. N.* II, p. 510. Cf. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. III, pl. XXXV, nos 25-29.

aussi sur les médailles de plusieurs autres villes (1); par conséquent dans une fable où le dieu de Délos fait traverser la mer à la nymphe dont il est épris, la circonstance qu'il se transforme alors en cygne, ou qu'il envoie un cygne pour servir de monture à son amante, s'adapte sans invraisemblance au sujet magnifiquement célébré par Pindare (2).

Cependant le cygne n'est pas seulement un des animaux consacrés à Apollon ; il appartient aussi à Vénus : Horace nous montre cette déesse portée dans les airs par des cygnes (3) :

... purpureis ales oloribus,

ce qu'on entend communément par des cygnes attelés au char de la déesse. Aussi, sans rejeter l'explication qui reconnaît ici l'*enlèvement de Cyrène*, n'avons-nous pas hésité à ranger dans le chapitre de Vénus, les monuments qui s'y rapportent. Nous avons déjà (4) exposé les relations de Vénus avec Apollon. Il n'y aurait donc rien d'étonnant à rencontrer une nouvelle forme de ces amours ; or, si c'est *Cyrène* et non *Vénus* que nos planches représentent, il faut convenir que la manière dont la nymphe du Pélion y serait représentée n'est guère d'accord avec l'idée que Pindare en a donnée. Pour ce poëte, Cyrène est une hardie chasseresse, qui ne craint pas d'engager la lutte avec les lions dans la montagne (5), et les peintures de vases nous font voir une jeune femme délicate, élégamment parée, ou à demi nue.

Sur la planche III, le personnage en question, vêtu d'une tunique longue, avec un collier de perles et des bijoux dans les cheveux, tient d'une main le *rhombos* mystique, et de l'autre le bord inférieur du *péplus* brodé qui l'enveloppe. Un Amour qui plane horizontalement

(1) Cf. le t. II de notre ouvrage, p. 131 et 132.

(2) *Pyth.*, IX, 5-70.

(3) *Carm.* IV, 1, 10. Cf. Otto Jahn, *Annales de l'Inst. archéol.*, t. XVII, p. 370.

(4) Voyez t. II, pl. XX, et p. 49 et suiv.

(5) Apollon la rencontre pour la première fois, comme elle luttait seule et sans armes avec un lion :

Κίχε νιν λέοντί ποτ' εὐρυφαρέτρας
Ὀμβρίμῳ μούναν παλαίοισαν
ἄτερ ἐγχέων ἑκάεργος Ἀπόλλων.
(27-29.)

au-dessus de lui, laisse pendre par devant une longue branche de myrte ou de laurier.

Sur la pl. IV, la mer est indiquée par trois poissons, un *dauphin*, une *brème* (le *canthare* des anciens) et une *trigle*. De chaque côté de la femme portée sur le cygne volent deux Amours : celui qu'on voit à sa droite tient d'une main le miroir et de l'autre le seau mystique; celui de gauche a les cheveux relevés comme l'Amour hermaphrodite, et chacune de ses mains laisse flotter une bandelette. La nymphe ou la déesse elle-même dirige le cygne qui la porte au moyen d'une bride passée dans son bec, et de l'autre main, arrondit, au-dessus de sa tête, son voile soulevé par le vent.

Le sujet de la pl. V est encore plus compliqué. La surface de la mer y est indiquée par une ligne ondulée au-dessus de laquelle deux dauphins exécutent leurs évolutions ordinaires. L'Amour, armé d'un sceptre que surmonte une fleur en bouton, vole au-dessus de la femme que le cygne entraîne dans les airs; le geste de l'Amour exprime l'encouragement. A droite et à gauche de la femme ainsi poussée vers un rivage inconnu, un groupe de femmes et un groupe de satyres jeunes et imberbes se partagent l'attention du spectateur. Des deux femmes, celle de droite (à gauche pour le spectateur) soulevant le bord inférieur de sa tunique transparente, semble courir sur les flots; celle de gauche, remarquable par le mouvement propre aux figures de Vénus, qui consiste à porter en avant le bord supérieur du vêtement, semble des deux mains entr'ouvrir le péplus qui l'enveloppe. Un des satyres court devant le groupe principal vers lequel il se retourne; l'autre le suit en arrière avec un geste d'admiration.

On remarque dans ce tableau des circonstances favorables à l'explication par le mythe de Cyrène. Le bouton qui termine le sceptre de l'Amour, est celui de l'*ellébore*, ainsi qu'on peut s'en convaincre en consultant les médailles parfaitement expliquées par Duchalais (1), et cette plante conviendrait pour indiquer le Pélion, montagne de la Thessalie, où Hypséus, père de Cyrène, faisait séjour (2). La femme qui fait

(1) *Revue numism.*, année 1853, pl. XIV, et p. 255 et suiv.

(2) Pindar., *Pythiques*, IX, 22 sqq. et Schol.

le geste nuptial s'explique mieux par *Vénus* que par tout autre personnage, et si cette interprétation est admise, il faut en conclure que le personnage porté sur le cygne est plutôt *Cyrène* qu'*Aphrodite*.

Toutefois cette femme demi-nue et relevant au-dessus de son épaule le bord de son péplus reproduit une des manières les plus usitées pour représenter Vénus, et quant aux deux satyres, on ne saurait leur assigner aucune place dans la fable de Cyrène, tandis qu'avec la substitution de la déesse à la nymphe, ces deux personnages deviennent naturellement, l'un *Phosphorus*, et l'autre *Hespérus*, c'est-à-dire les deux personnifications, suivant les heures de la nuit, de l'étoile à laquelle le nom de Vénus est attaché. Le vase célèbre qui représente le *Lever du Soleil*, révèle l'usage que les anciens ont fait des figures de *Panisques*, pour représenter les astres en mouvement dans le ciel (1). *Phosphorus* servant de guide à Vénus est dans un rôle qui lui convient parfaitement, et l'attitude de la contemplation ou de l'époptisme se comprend chez celui des deux Panisques qui représente l'arrivée de la nuit dont les ténèbres enveloppaient l'accomplissement des cérémonies mystiques (2).

Avec cette manière de voir, la seconde Vénus, placée parmi les accessoires de la composition, ne doit pas embarrasser l'interprète. Vénus se dédouble aisément soit en *Junon Pronuba*, soit en *Pitho;* et quant à

(1) Panofka, *Musée Blacas*, pl. XVII et XVIII. Cf. le tome II de notre recueil, pl. CXI et CXII, p. 375 et suiv.

(2) Cf. le beau bas-relief grec de la galerie de Florence où Pan Phosphoros tenant le pedum, précède le quadrige de l'Aurore. On a le moule de ce bas-relief dans l'atelier du Louvre, et les exemplaires en sont très-répandus à Paris; mais nous ne voyons pas qu'il ait été publié nulle part. L'original se trouve dans la galerie des Offices, près de l'entrée. — En cherchant à expliquer les planches qui nous occupent, on ne peut omettre les médaillons d'argent de Camarina sur lesquels, au revers de la tête du fleuve *Hipparis*, on voit une nymphe où une déesse portée par un cygne au-dessus des flots. (Voyez Torremuzza, tab. XVIII, nos 1 et 3; Mionnet, t. I, p. 222, nos 119 et 120). Nous ne savons quel nom il faut donner à cette femme, dont le geste est celui de Vénus, et après Eckhel, qui a commis quelques erreurs graves à propos des médailles de Camarina, il y aurait une étude nouvelle à faire de toutes les pièces de cette ville où une femme, tantôt ailée, tantôt sans ailes, se montre accompagnée d'un cygne. Mais en tous cas, même alors qu'elle a le cygne pour monture, le nom de *Cyrène* ne pourrait lui convenir. — Une terre-cuite du Musée Britannique a été expliquée par Vénus dans les airs portée sur un cygne. Combe, *Terrac. of the Brit. Mus.* pl. XXXV, n° 72.

l'autre femme, si c'est *Iris*, comme sa course de messagère semble l'indiquer, elle est mieux à sa place devant une déesse du premier rang comme Vénus, que devant une simple nymphe, telle que Cyrène.

Les emblèmes des mystères que nous avons déjà signalés, le *seau*, le *miroir*, le *rhombos*, marquent que la Grande-Grèce, si passionnée pour cette forme de la religion, s'était emparée du sujet que nous cherchons à reconnaître, et que les peintres de vases qui travaillaient pour elle en avaient fait un de leurs thèmes favoris. Or, pour cette école, les compositions empruntées à l'histoire des héros sont plus rares que celles qui représentent des Dieux. Si les céramographes de l'Italie ont laissé sur leurs tableaux l'indication extérieure de Cyrène, ils ont du moins fait en sorte que la pensée de l'initié se portât principalement sur Vénus.

Le *cygne* est d'ailleurs un des emblèmes sur le sens desquels il règne au fond le plus d'obscurité. Jupiter se transforme en cygne pour s'unir à *Léda*, et dans une acception plus intimement religieuse, à la déesse *Némésis* (1). C'est tout ce qui reste en Grèce de cet emploi du cygne pour désigner une divinité du premier ordre; mais en Asie, ce symbole avait reçu très-probablement une extension plus considérable. La fable de Léda ne dit rien de la puissance vocale du cygne : c'est donc à son aspect extérieur que cet oiseau devait le rôle que la tradition religieuse lui avait assigné en Laconie. Sous ce rapport, ses deux caractères principaux sont la blancheur de son plumage et les replis sinueux de son col. Si l'on n'envisage que le Vulcain classique, il semble qu'on ne doit ici trouver place à aucun rapprochement. Mais le Vulcain des sanctuaires primitifs, tel que les monuments de l'Égypte nous le révèlent, avec ses jambes contournées et difformes, enfermées dans une gaîne blanche (2), nous manifeste les deux propriétés que le cygne vient de nous laisser voir. Le *cygne* portant *Vénus* peut donc être accepté comme une figure de l'époux dont la laideur fait contraste avec la beauté de sa compagne. Que si l'on nous demande ensuite ce qui, dans les rapports établis de Vulcain avec Vénus, peut conduire à admettre que *Vulcain*, transformé en cygne, ait porté *Vénus* sur les flots à travers les espaces de l'air, nous rappellerons que Vulcain, la personnification du feu et par conséquent de la lumière,

(1) Callim. *Hymn. in Dian.*, 232.

(2) Champollion, *Panthéon égyptien*, pl. 8.

est un dieu ἑκηβόλος comme Apollon, qu'il lance de même les traits à grande distance; que le *blanc*, couleur de la flamme élevée à sa plus haute puissance, appartient aussi légitimement au fils de Junon qu'à l'Apollon Lycien; qu'*Hélius* est du côté de Vulcain dans la fable homérique des amours de Mars et de Vénus, type des récits et des drames où les dogmes de la religion sont représentés sous une forme dérisoire; que si Vénus est unie à Vulcain, c'est qu'elle représente elle-même la beauté et l'éclat de la lumière; et que par conséquent, on a pu montrer dans les mystères la diffusion de la lumière à travers le monde, sous les traits de *Vénus* formant un groupe avec son époux métamorphosé en cygne.

Tout cela peut être dit, sans préjudice de la donnée dans laquelle les idées qui viennent d'être exprimées auraient reçu pour expression, moins intime et plus extérieure, la fable des amours d'Apollon et de Cyrène, cette fable ayant pour avantage de nous montrer dans Apollon, la personnification populaire et commune de la lumière, et dans le voyage que Cyrène accomplit à travers les airs et au-dessus des flots, depuis la Thessalie jusqu'en Afrique, une image heureuse de la manière dont le jour se répand dans l'atmosphère ambiante.

Rappelons à ce sujet qu'Apollon lui-même nous est offert porté sur un trépied ailé au-dessus de la mer (1), et insistons sur le trait qui, chez Pindare, établit la relation de Cyrène et de Vénus, lorsque le poëte nous représente cette dernière déesse accueillant le couple amoureux sur le rivage libyque et l'aidant à descendre du char d'Apollon, puis répandant l'aimable pudeur sur le lit nuptial qui réunit le fils de Latone à la fille d'Hypséus :

Ὑπέδεκτο δ' ἀργυρόπεζ' Ἀφροδίτα
Δάλιον ξεῖνον θεοδμάτων
Ὀχέων ἐφαπτομένα χερὶ κούφᾳ·
Καί σφιν ἐπὶ γλυκεραῖς εὐναῖς ἐρατὰν βάλεν αἰδῶ,
Ξυνὸν ἁρμόζοισα θεῷ τε γάμον μιχθέντα κούρᾳ θ' Ὑψέος εὐρυβία.
(Pindar, *Pyth.* IX, 9-13.)

II. *Vénus dans la Grèce*. Les trois peintures que nous avons rapprochées dans cette seconde section offrent une explication facile, si l'on se

(1) Voyez T. II, pl. VI.

contente de la désignation des personnages, ou de l'intention principale de la composition. Ainsi, sur la pl. VI, nous voyons *Vénus*, portée dans les airs par *Éros* et *Himéros*. La pl. XXVII nous fait voir la même déesse debout dans un édicule, entre deux Grâces; sur la pl. VII, Vénus passe triomphalement dans son char traîné par deux Amours. Mais si l'on veut pénétrer dans l'intelligence des détails, on se sent arrêté par la pénurie des renseignements. C'est à peine en effet si les textes anciens qui nous restent ont parlé du progrès que les doctrines mystiques avaient fait parmi les populations du sud de l'Italie. L'influence des Grecs avait dominé dans le développement religieux; nous reconnaissons à chaque instant dans les monuments qui nous l'attestent, les traces de la mythologie et des croyances helléniques; mais ces éléments ont subi une tranformation locale dont nous ne pouvons que très-imparfaitement apprécier l'étendue. Nous voyons des emblèmes orientaux se combiner avec les emprunts faits à la Grèce; nous soupçonnons, la plupart du temps sans pouvoir en donner la preuve, une certaine persistance de la religion locale au milieu des importations étrangères. Un goût moins pur et plus affecté a aussi contribué à produire ces changements; mais, entre les artistes grecs subissant l'effet d'une première décadence et la disposition naturelle des artistes locaux à une exagération que les Grecs taxaient de barbare, la ligne de démarcation est impossible à tracer.

Nous prenons dans les poésies qui passent sous le nom d'Anacréon la pièce XLIX, où se trouve la description d'un plat (δίσκος) d'argent représentant *Vénus* au milieu des flots. Cette description indique, soit une époque où le poëte complétait par l'imagination les indications imparfaites de l'artiste (comme l'a fait Homère pour le bouclier d'Achille), soit un temps où déjà l'on possédait les moyens de rendre toutes les délicatesses et toutes les nuances de la nature. Le langage dans lequel la pièce est écrite décide la question en faveur de la seconde hypothèse, et par conséquent nous met à une distance évidente, nous ne disons pas seulement d'Anacréon (ce poëte vivait un siècle avant Phidias), mais même de l'époque où le plus grand nombre des vases peints furent exécutés. « Quel est l'artiste inspiré qui a ciselé la mer, et répandu les flots sur la surface du métal? quel génie s'est élevé jusqu'aux Dieux pour rendre la grâce de Cypris, source féconde des immortels? » et après avoir repré-

senté la déesse avec son beau corps nu, mais à demi caché sous les eaux, le poëte ajoute : « des dauphins qui bondissent portent Éros et Himéros souriant à la pensée des ruses des mortels.... »

En rapprochant de notre pl. VI les compositions précédentes où Vénus volait au-dessus des flots, nous trouvons plus d'un trait qui s'accorde avec la description de la pièce anacréontique. Si le poëte, comme on le pense généralement, a fait allusion à la naissance de Vénus, rien n'empêche de considérer la femme de notre peinture, portée par deux Amours au milieu des airs, comme représentant Vénus qui, après avoir quitté les flots où elle avait reçu l'existence, est conduite au séjour des Dieux sur les bras des Amours.

Mais pourquoi le miroir qu'elle tient déjà, et dans lequel elle se regarde avec complaisance? pourquoi la coupe pleine qui repose sur son autre main? Plus d'un interprète s'en tiendra, pour ces détails, à l'explication la plus simple, et ne verra dans la composition qui nous occupe que l'intention de représenter le triomphe de la beauté et de la coquetterie. Mais alors, d'où vient qu'Éros a une coiffure de femme, et qu'Himéros ou le *désir personnifié,* se distingue par une tiare phrygienne? Que veulent dire les *seaux* que chacun de ces génies porte à la main? Sans compter le *diadème*, entre deux *bandelettes*, qu'on voit suspendu au-dessus de la déesse, le *rhombos* ou le *disque*, et la *sphère*, qu'on remarque à ses pieds : mettra-t-on cette profusion d'emblèmes sur le compte de la *fantaisie de l'artiste?*

Cette manière d'explication, qui dispense de toute recherche approfondie, nous a toujours paru présenter plus d'inconvénients qu'une recherche aventureuse, mais persévérante, de la vérité. Si nous faisons entrer dans les éléments de la composition, l'ornement en forme de flots qui s'étend à la partie inférieure du tableau, nous reconnaîtrons définitivement ici un tableau de la naissance de Vénus, mais approprié aux idées qui dominaient dans les mystères de la Grande-Grèce. L'idée de la *circularité* y est rendue par le *disque* ou le *rhombos*, la *sphère* ou le *trochos;* celle du *lien* a pour symboles les *bandelettes* et le *diadème;* la *plénitude* et la *satiété*, κόρος, a son expression dans la *phiale* remplie que porte Vénus, et dans les *seaux* que tiennent les deux Génies ; le *miroir* qui réfléchit les traits de Vénus amène à l'idée du *dualisme* de cette déesse, que nous verrons se prononcer clairement sur d'autres monu-

ments ; et quant à la *tiare* que porte *Himéros*, elle rappelle la passion de Vénus pour Adonis, alors qu'elle régnait dans les contrées qui la donnèrent à la Grèce.

Nous avons, plus d'une fois (1), expliqué le caractère général des compositions du genre de celle qu'on voit sur la pl. XXVII. Le petit temple qui renferme une femme debout est un édicule funéraire ; on y a représenté, sous les traits et avec les attributs d'une déesse, une jeune femme enlevée sans doute à la fleur de l'âge. Les deux jeunes filles qui, de chaque côté, s'approchent du tombeau, figurent les sœurs ou les compagnes qui rendent les devoirs funèbres à celle dont le *naos* représente l'apothéose ; mais elles participent à cette scène de déification, en recevant à leur tour des attributs qui les rapprochent de la divinité.

La femme qui occupe l'élégant édicule ionique et dont les jambes croisées expriment l'idée du repos éternel, est certainement *Vénus*. On la reconnaît au miroir qu'elle tient de la main droite et à la *colombe*, qui, placée dans son autre main, semble recevoir ses caresses. Le grand vase à deux anses sur lequel elle est appuyée, rappelle celui qu'on remarque aux pieds de la Vénus du Capitole (2) : ce ne peut être, seulement, comme on l'a cru jusqu'ici pour cette dernière statue, un vase de toilette : le volume et la richesse de celui qu'on voit représenté sur notre peinture excluent cette interprétation. L'hydrie qu'on plaçait souvent sur les tombeaux (3) exprime la *plénitude* réservée aux initiés dans l'autre vie, de même que le vase perforé des Danaïdes indique le sort de ceux qui n'ont pas conquis le bienfait de l'initiation (4). Nous avons vu l'idée de *plénitude* déjà clairement exprimée sur la pl. VI, représentant le triomphe de Vénus sortant du sein des flots. Cette idée la suit dans l'une et l'autre vie, soit qu'elle répande la fécondité sur la nature (5), soit qu'elle règne

(1) Voyez tome I, p. 21, 86, 88, 90, 223, 224, 225 ; tome III, p. 159.

(2) *Mus. Capit.* III, tab. XIX ; Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, pl. 621, n° 1384.

(3) Harpocrat. *v.* Λουτροφόρος ; Poll. *Onomast.* VIII, 7, 6. Cf. tome I, p. 54.

(4) Cf. dans Pausanias (X, 31, 4) la manière dont le supplice infligé aux Danaïdes dans les enfers avait été appliqué par Polygnote à l'absence d'initiation aux mystères d'Éleusis. La question qui n'est ici touchée qu'en passant a été traitée par l'un de nous, dans un Mémoire encore inédit *sur la Lesché de Delphes*.

(5) Cf. Anacr. *l. l.* v. 7, la louange adressée à Vénus, μακάρων φύσιος ἀρχάν.

sur l'empire des âmes parvenues à la béatitude. Les deux phiales placées à terre de chaque côté de l'édicule complètent l'expression de cette pensée capitale.

Une jeune fille est placée de chaque côté de l'édicule où Vénus est renfermée. Le nom des *Grâces* (nous l'avons déjà dit) est celui qui leur convient le plus naturellement. Chacune d'elles a le coude appuyé sur une colonne ionique, et il nous suffit de renvoyer à l'excellente dissertation de M. Éd. Gerhard, intitulée *Venere Proserpina*, pour faire saisir l'intention funèbre qui s'attache à ces colonnes. Serait-ce une raison pour renoncer à voir ici les *Grâces?* Nous ne le croyons pas. Dans leur sanctuaire principal, à Orchomène de la Béotie (1), de même que dans l'île de Paros (2), les *Grâces* ont un caractère profondément grave, et il n'y a pas plus de difficulté à ce qu'on ait nommé *Grâces* plutôt qu'*Euménides* des divinités sérieuses et redoutables. Mais parmi les noms que reçoivent les *Grâces* chez les Grecs, soit quand elles sont au nombre de trois, soit lorsqu'on les voit réduites à deux, comme à Sparte et dans Athènes, aucun n'est en harmonie avec les attributs qui distinguent ici les deux acolythes de Vénus. La première, celle qu'on voit à droite de l'édicule (à la gauche du spectateur), a la tête surmontée d'une feuille de lierre, et tient d'une main une couronne de myrte sans les feuilles, de l'autre un canthare, qu'elle approche de ses narines, comme si elle voulait jouir de l'odeur du vin dont ce vase est rempli ; l'autre, à gauche de l'édicule, a une couronne de feuillage dans une main, et dans l'autre un lécythus rempli d'un parfum dont elle respire aussi les émanations ; une *sphère* est au-dessus de sa tête.

La première de ces femmes est nécessairement en relation avec Bacchus ; c'est *Ariadne* ou *Libera*, la *Venus Libitina*, l'épouse du Bacchus infernal. La seconde est plus difficile à reconnaître. Le parfum dont est rempli le lécythus qu'elle porte, ferait songer à *Myrrha* ou *Smyrna*, la mère d'Adonis, et l'une des formes orientales de Vénus elle-même. Quand on étudie le groupe ordinaire des trois *Grâces*, on s'aperçoit que

(1) Paus., IX, 35, 38, 1; Strab., IX, p. 414. Les figures primitives des Grâces étaient des pierres tombées du ciel, consacrées par Étéocle, fils du Céphise de Béotie. Celles qu'on voyait à l'entrée de l'acropole d'Athènes étaient l'objet d'un culte mystérieux. Paus. *l. l.*, 35, 2.

(2) Apollodor. III, 15, 7.

chacune d'elles n'est autre que Vénus sous un aspect différent; la réunion des trois personnages qui décorent notre vase a pour objet sans doute de rendre la même pensée, mais concentrée dans la religion des tombeaux.

Dans le chœur qui renferme l'éloge de Colone, Sophocle donne à Vénus le surnom de *déesse aux rênes d'or*, χρυσάνιος Ἀφροδίτα (1). Une peinture qui comme celle de la pl. VII, montre Vénus dans son char, le fouet à la main et guidant avec les rênes *Éros* et *Himéros* qui y sont attelés, rappelle l'épithète employée par le poëte athénien; il en serait de même, si au lieu des deux génies ailés, on voyait attachés au char de Vénus des passereaux, des colombes ou des cygnes. Mais le mot ἡνία, qui désigne les *rênes*, sert aussi à exprimer toute espèce de lien, et combiné avec l'or, χρυσὸς, lequel rappelle l'épithète homérique de Vénus, χρυσία, il peut avoir une signification qui nous ramène encore une fois aux origines du culte de cette déesse.

Nous la voyons, dans la fable comme dans l'histoire, sortir d'abord de la mer, aborder dans les îles et dans les ports de la Grèce, à Cythère, à Leucate, à Corinthe, au Pirée, et s'établir dans Athènes, où elle reçoit le surnom d'*Uranie* et passe pour l'aînée des Parques. Dans toutes ses migrations, c'est toujours l'idole orientale, serrée dans les liens de son vêtement, et probablement peinte en jaune d'or, comme l'*Hathor* égyptienne, d'où lui est venue l'épithète de *dorée* ou *déesse d'or* conservée par Homère. Dans l'ingénieuse combinaison de Sophocle qui tend à rapporter au bourg de Colone les principales divinités de l'Attique, *Vénus Uranie* se repose dans les jardins arrosés par le *Céphise*, sans perdre le caractère qu'elle avait dans le sanctuaire athénien.

Le *char* lui-même (ἅρμα, de αἴρω ou αἱρέω, prendre, saisir, embrasser), cachant les jambes du personnage qui le guide et lui faisant trouver le mouvement dans l'immobilité, porté d'ailleurs sur les roues qui présentent la réunion de ces deux phénomènes contraires, prend une signification inattendue, et que néanmoins nous pourrions confirmer par d'autres exemples. Le plus saillant est celui qu'offre la fable d'*Amphiaraüs* (ἀμφὶ αἴρω) enseveli avec son *char*, dans le lieu de la Béotie qui, de cette circonstance, prit le nom de *Harma* (2). Un passage célèbre de Platon nous

(1) *OEdip. Col.* v. 693.

(2) Paus. IX, 19, 4.

fait voir tous les Dieux montés sur des chars, entraînés dans une course éternelle autour du monde (1). C'est ainsi que Vénus se montre dans notre peinture, parcourant en cercle une carrière dont la *spina* est marquée à un bout par un autel allumé, à l'autre par un cippe funèbre. Le feu qui brûle sur l'autel rappelle *Vulcain*, l'époux de la Vénus céleste; le tombeau éveille l'idée de *Hadès*, l'autre époux de la Vénus infernale; c'est ainsi que la déesse, décrivant son orbite, passe alternativement du jour à la nuit, de la lumière aux ténèbres, de l'hémisphère supérieur à celui où règne Pluton.

Vénus Uranie, comme emblème de l'amour pur et céleste, est opposée à la *Vénus Pandemos*, reine impure des courtisanes. Sur notre vase, deux Amours parfaitement semblables traînent le char de Vénus; mais ces deux Amours ont le caractère hermaphrodite qui domine dans les mystères de la Grande-Grèce, et si l'on sépare par la pensée les sexes réunis dans chacun d'eux, on obtient l'expression des deux amours, l'amour humain et l'amour sacré. Je n'ai pas besoin de rappeler ici quel était pour les anciens l'amour sacré : c'était celui qui n'avait pas la fécondité pour conséquence; Thamyris et Orphée en avaient été les instituteurs (2), et c'est dans la fange où des mœurs infâmes, autorisées par la religion, l'avaient placé que Platon va à sa recherche, pour en faire l'expression d'un attachement pur, qui dédaigne le corps et n'embrasse que l'âme (3).

Au pôle opposé de la morale (si nous pouvons nous exprimer ainsi), la vie effrénée des courtisanes produit le phénomène de la stérilité, et c'est aussi pourquoi leur profession devient sainte et fait partie du culte de Vénus.

Si les caractères de la *Vénus céleste* et de la *Vénus populaire* avaient été aussi tranchés chez les Grecs qu'il semble au premier aspect (4), on

(1) *Phædr.*, p. 245-254, ed. Bekk. Cf. t. II, p. 373 et tome III, p. 49 et 50.

(2) Cf. tome III, p. 128.

(3) *Conv.*, p. 216.

(4) C'est à Athènes que se prononce nettement le caractère défavorable de *Vénus Uranie*. Le temple de cette Vénus, situé entre celui de Vulcain et le Pœcile, passait pour avoir été fondé par Égée, à l'époque où, n'ayant pas encore d'enfants et voyant la catastrophe de ses sœurs, il attribuait le malheur de sa famille à la colère de la déesse. Les érudits qui attachent de l'importance aux généalogies des temps fabu-

n'aurait pas attaché à son char deux Amours si parfaitement semblables. Mais, étudiée de près, la *Vénus Uranie* perd son caractère céleste et se confond avec la *Vénus Pandemos*. Soit donc que cette déesse, dans l'or-

leux doivent être embarrassés de cette indication des *sœurs d'Égée;* car les auteurs ne donnent à ce roi d'Athènes qu'une seule sœur, mariée à Sciron, et c'est un autre *Pandion* que le père d'Égée, qui passe pour avoir donné le jour à *Procné* et à *Philomèle*, personnages dont les malheurs tiennent une place capitale dans la mythologie athénienne. Mais la tradition sur laquelle s'appuie Pausanias (I, 14, 6) en parlant de Vénus Uranie, se fonde sur la confusion des deux Pandion, et donne par conséquent Procné et Philomèle pour sœurs à Égée. Auprès du temple de Vénus aux Jardins, on voyait, dit encore le Périégète (I, 19, 2), une figure de Vénus Uranie, appelée l'*aînée des Parques* dans l'inscription dédicatoire qui l'accompagnait. Une *Vénus* qui se confond avec les *Parques*, qui rend les mariages stériles, et qui fait tomber sur les familles d'aussi terribles catastrophes que celles dont Procné et Philomèle furent victimes, a de quoi déranger ceux qui s'en tiennent à la pure figure d'Uranie, déesse resplendissante du ciel, et protectrice de l'amour immatériel. — L'origine phénicienne de la Vénus Uranie est d'ailleurs établie fort clairement par une suite de témoignages concordants. D'abord, la statue qu'on en voyait auprès du temple de Vénus aux Jardins était de forme carrée comme les hermès. Elle tenait donc de l'Hermaphrodite, et l'Hermaphrodite ithyphallique nous a occupés dans le chapitre XI, de cet ouvrage, tom. III. Le culte du *Phallus* se lie dans la Grèce à l'introduction de la religion des Cabires dont l'origine phénicienne ne fait de doute our personne. — En parlant du temple de Vénus Uranie, Pausanias établit très-nettement la marche que cette Vénus avait suivie pour arriver du fond de l'Orient dans la Grèce. Les Assyriens, qui passaient pour l'avoir adorée les premiers, l'avaient transmise aux habitants de Paphos dans l'île de Cypre, et aux Ascalonitains de Phénicie. Les habitants de Cythère l'avaient ensuite reçue des Phéniciens. Quant à l'établissement de son culte dans l'Attique, les habitants de la campagne n'étaient pas d'accord avec ceux de la cité : tandis que ces derniers l'attribuaient à Égée, pour les causes rapportées plus haut, les habitants du deme d'Athmonée faisaient honneur de cette institution à *Porphyrion*, roi, selon eux, plus ancien qu'Actæus lui-même, considéré comme le premier souverain de l'Attique. Paus, I, 14, 6. On voit par la traduction du nom phénicien de l'écrivain *Malchus* en celui de *Porphyre*, que *Porphyrion* devait être une transcription grecque de *Melkart*, dieu principal de la Phénicie. La tradition de Cythère était d'ailleurs entièrement d'accord avec celle des Athéniens : le temple d'Aphrodite Uranie qu'on voyait dans cette île (Paus. III, 23, 1) passait pour le plus ancien de la Grèce, et aucune localité de ce pays n'avait dû dans l'origine se présenter d'une manière plus favorable que l'île de Cythère, aux navigateurs phéniciens. lorsqu'ils commencèrent à explorer la Méditerranée. Or, une Vénus aussi positivement phénicienne, avec le cortége de prostitution sacrée qui, dans le pays où son culte avait pris naissance, en était l'accompagnement nécessaire, ne convient guère à l'idée qu'on

bite qu'elle parcourt, répande la lumière, la chaleur et la fécondité à la surface de la terre, soit qu'elle rejoigne son infernal époux dans la stérilité du tombeau, elle offre au regard de l'initié une identité à la fois

se fait d'une Uranie, soit d'après son nom, soit d'après ce qu'on en disait dans le langage exotérique. La *Vénus Uranie* de Cythère, toujours en suivant le témoignage de Pausanias, était armée comme la Vénus de Corinthe et celle de Sparte. Dans cette dernière ville, le temple de Vénus était surmonté d'un étage qui renfermait le sanctuaire de *Vénus* surnommée *Morpho;* au rez-de-chaussée, se voyait la statue de *Vénus armée*. Paus. III, 15, 8, Entre ces deux Vénus, s'il en est une de *céleste*, c'est probablement celle qui occupait le haut de l'édifice; par conséquent la *Vénus armée*, analogue à la *Vénus Uranie*, était plutôt une Vénus infernale : ce qui rappelle le caractère qu'on assignait dans Athènes à Vénus Uranie.— D'un autre côté, la *Vénus Pandemos* avait, dans la même ville, reçu de la tradition une origine très-honorable. Auprès de l'entrée de l'acropole, on trouvait une figure de Vénus substituée à une autre statue dont la consécration remontait à Thésée, qui l'avait nommée *Pandemos*, parce qu'il avait rassemblé la population de tous les *dèmes*, pour en former une seule ville. *Pitho*, ou la *Persuasion*, avait été donnée par Thésée, pour compagne à la Vénus Pandemos (Paus. I, 22, 3), sans doute comme un symbole de concorde et d'union. Ici le caractère de la *Vénus Pandemos* est plus favorable et plus élevé que celui de la Vénus Uranie dans la tradition relative au père de Thésée. L'opposition vulgaire de la *Vénus Uranie* et de la *Vénus Pandemos* n'était pas aussi clairement établie à Élis (Paus. VI, 25, 1), que les interprètes ont généralement paru le croire. Sans doute le caractère lascif de la *Vénus Pandemos* semble marqué avec évidence par le bouc sur lequel elle est assise. Mais qu'a de positivement céleste la tortue sur laquelle la *Vénus Uranie* avait le pied placé? il faut forcer un peu l'explication pour voir dans la tortue l'origine de la lyre, emblème de l'harmonie des sphères célestes. Le contraste de la tortue et du bouc ne paraissait pas bien clair à Pausanias, lequel livre à l'arbitraire des conjectures les inductions à tirer de ces deux symboles. Τὰ δὲ ἐπὶ χελώνῃ τε καὶ ἐς τὸν τράγον παρίημι τοῖς θέλουσιν εἰκάζειν. — Pour trouver un texte qui se montre d'accord avec la fiction de Platon dans le *Banquet*, il faut le chercher à Thèbes où l'on voyait trois figures de Vénus, avec les surnoms d'*Uranie*, de *Pandemos* et d'*Apostrophia* (Paus. IX, 16, 2); la première était consacrée à l'amour pur et dégagé du désir des corps, la seconde aux unions charnelles, ταῖς μίξεσι; la troisième devait détourner le genre humain de tout désir déréglé et de toute action impie, ἵνα ἐπιθυμίας τε ἀνόμου καὶ ἔργων ἀνοσίων ἀποστρέφῃ τὸ γένος τῶν ἀνθρώπων. Comme on retrouve à Mégalopolis une Vénus Uranie, et une Vénus Pandemos, entre lesquelles se place une troisième Vénus sans surnom particulier (Paus. VIII, 32, 1), la date de la fondation de cette ville, le nom de son fondateur Épaminondas, contemporain de Platon, et passionné pour la philosophie, pourraient faire attribuer par conjecture une communauté de date et d'origine à la triple Vénus qu'on adorait dans la patrie du vainqueur de Leuctres. Mais, loin de là:

attrayante et redoutable ; et c'est pourquoi nous la voyons ici traînée par deux génies exactement semblables, et qui pourtant expriment le contraste de ses deux aspects.

N'oublions pas que nous avons rencontré déjà une *Vénus* faisant célébrer des jeux funèbres au tombeau de son époux (1). Ici, c'est Vénus elle-même, qui fidèle à cet usage des anciens, parcourt l'hippodrome que domine la stèle funèbre, au moyen de laquelle est indiqué le tombeau où règne l'époux de Vénus. Cet époux, Hadès, est le même que le Bacchus infernal, et de là les panthères dont est orné le char de la déesse ; il est aussi un Dionysus *Anthéus ;* car c'est dans les profondeurs où il commande, qu'est le dépôt des richesses éternelles, et la graine enfermée

les trois Vénus thébaines étaient des Ξοανὰ, d'une antiquité si grande qu'on en rapportait la dédicace à Harmonie, femme de Cadmus; cette reine passait même pour avoir fourni l'explication philosophique des surnoms qu'elle avait donnés aux trois figures de Vénus. Cette intervention d'Harmonie nous reporte à la source phénicienne, d'où était sortie, comme on l'a vu précédemment, la *Vénus Uranie*, et dès ce moment les specieux commentaires mis dans la bouche de l'épouse de Cadmus, nous deviennent suspects. Avec ce soupçon, une Vénus *Apostrophia* unie à deux autres Vénus, nous rappelle la disposition ordinaire du groupe des trois Grâces, et se réduit tout simplement à une *Vénus Callipyge*. Pausanias, grâce à ses insinuations ordinaires, nous encourage lui-même à nous défier des interpretations qu'il attribue à la compagne de Cadmus : « Harmonie, dit-il, était instruite des crimes qu'une passion désordonnée avait fait déjà commettre soit chez les Barbares, soit en Grèce ; elle était au courant des traditions dont les poetes se sont emparés plus tard, sur la mère d'Adonis, sur Phèdre, fille de Minos, et sur le Thrace Térée ; » et c'est pour cela qu'en établissant le culte de Vénus *Apostrophia*, comme un heureux intermédiaire entre la Vénus que nous appellerions Platonique, et la Vénus féconde, elle avait voulu détourner les hommes de ces abominables excès. Πολλὰ γὰρ τὰ μὲν ἐν βαρϐάροις ἠπίστατο ἡ Ἁρμονία, τὰ δὲ καὶ παρ' Ἕλλησιν ἤδη τετολμημένα, ὁποῖα καὶ ὕστερον ἐπὶ τῇ Ἀδώνιδος μητρὶ καὶ ἐς Φαίδραν τε τὴν Μίνω, καὶ ἐς τὸν Θρᾷκα Τηρέα ᾄδεται. Paris, IX, 16, 2. Mais Pausanias ne s'exprime pas sérieusement, quand il parle de ce que savait Harmonie sur les malheurs causés par l'Amour. Son but évident, selon nous, est de rappeler à leur origine phénicienne et orientale les dogmes du taureau sacré, du dieu dévorant son fils, et de l'inceste divin, soit de la mère avec le fils, soit de la fille avec le père, que reproduisaient chez les Grecs les récits propres à Térée, à Phèdre et à Myrrha. En même temps, il rend à la *Vénus Uranie* le caractère qu'il lui avait déjà donné par ses allusions à Egée et à ses prétendues sœurs, et s'amuse ainsi à détruire lui-même le voile de morale philosophique dont il avait d'abord enveloppé les données fondamentales de la religion.

(1) Voyez *supra*, p. 13.

dans son sein renouvelle la face de la terre avec une fécondité inépuisable. A cette dernière idée, répond la *palmette* dessinée au-devant du char de Vénus, et qu'on voit répétée tout autour du diadème qui orne le buste célèbre du Musée du Louvre, désigné avec raison par M. le duc de Luynes sous le nom de *Dionysus* ou plutôt de *Zeus Anthéus* (1).

III. Le vase auquel est empruntée notre planche XXXV appartient à la collection de M. le duc de Luynes : ce savant illustre l'a publié lui-même dans les *Annales de l'Institut archéologique* pour 1847 (2). C'est une coupe découverte vers 1840 dans les fouilles de Vulci ; au fond de cette coupe est tracée la peinture que nous reproduisons. Une déesse ornée d'une stephané radiée s'y montre jusqu'au-dessous du sein, avec la bouche entr'ouverte et le regard dirigé vers le ciel. D'un côté est un long sceptre, surmonté d'un lys, qu'elle tenait de la main gauche ; de l'autre paraît sa main droite à demi-fermée. Au-dessus de la déesse voltige un Amour ailé, les bras entr'ouverts, et comme ses yeux ne se portent pas vers la déesse, on dirait qu'il fait appel à un autre génie ailé qui, dans cette supposition, aurait complété la scène en faisant pendant avec celui que le peintre a seul reproduit ; s'il en était ainsi, on devrait rapprocher ce sujet de ceux où deux Amours semblent prêts à attacher un bandeau sur le front de Vénus (3).

Cette conjecture se trouve confirmée par un beau vase athénien qui figure parmi ceux que M. Wattier de Bourville avait rapportés de la cité des Évespérites, dans la Cyrénaïque, et qu'on voit aujourd'hui au Musée du Louvre. Vénus s'y montre le corps de face, le visage dessiné de trois

(1) *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.* I, p. 391.

Cette explication, qui, jusqu'à présent, nous avait semblé la plus vraisemblable, semble infirmée néanmoins par un renseignement que fournit un des plus précieux monuments qu'ayent mis au jour les fouilles de Panticapée. Nous voulons parler de l'instrument en bois, probablement une *cithare*, qui fut découvert à côté de la femme ensevelie avec un des rois Leuconides, probablement Satyrus, II, dans le *tumulus* du Koul-Oba. Sur un des débris de cet instrument on voit gravé avec une extrême finesse, un hermès de *Priape ithyphallique*, dont la tête est exactement la même que celle du Musée du Louvre. (Voyez *Ant. du Bosphore Cimmérien*, pl. LXXX, n° 11). Toutefois, ce dieu générateur ne s'éloigne pas sensiblement du Dionysus infernal.

(2) *Monuments inéd.*, t. IV, pl. XXXIX. n° 1, et *Annales*, t. XIX, p. 179.

(3) Voyez Tome IV de ce Recueil, pl. I et II.

quarts, avec deux Amours voltigeant et qui se disposent à attacher un bandeau sur le front de la déesse (1).

Ce n'est pas Vénus que M. le duc de Luynes a reconnue sur le vase qu'il a publié. Il y a vu la figure à mi-corps, sortant de terre, de la Terre elle-même, telle qu'on la trouve sur les vases où est peinte la *Naissance d'Érichthonius* (2), et pour expliquer l'association de la Terre avec l'Amour, il a emprunté une ingénieuse explication à la Théogonie d'Hésiode, où la triade primordiale se compose du *Chaos*, de *la Terre* et de *l'Amour* (3). Le poëte, il est vrai, semble faire naître l'un après l'autre, le Chaos d'abord, la Terre ensuite, puis l'Amour : mais la comparaison qu'on doit faire de cette donnée avec les sources orientales et les autres monuments de la poésie grecque, tels que la cosmogonie développée dans les *Oiseaux* d'Aristophane (4), démontre qu'Hésiode avait suivi, en cet endroit, une version où le couple des parents de l'Amour se composait, au lieu de l'*Érèbe* et de la *Nuit*, comme chez le poëte comique, du Chaos et de la Terre. Il n'y a donc pas moyen de séparer, quant à la proportion, comme semble l'avoir fait M. le duc de Luynes, cet Éros primitif de *Gæa* qui est sa mère. Pour rendre la pensée d'Hésiode, si jamais elle a occupé le pinceau des artistes grecs, un Amour de petite taille voltigeant au-dessus du buste colossal de la Terre ne saurait suffire, et nous ne nous rendrions à l'opinion émise par notre illustre devancier que si nous reconnaissions, à des traits indubitables, la personnification de la Terre.

Ici, l'interprète que nous combattons a voulu, avec sa sagacité accoutumée, aller au-devant de l'objection; il sait aussi bien que nous, que sur le petit nombre de monuments certains qui nous offrent la personnification de la Terre, cette déesse est représentée avec une abondante chevelure, répandue sur ses épaules. Cette circonstance, qui est caractéristique, a induit il y a longtemps l'un de nous a reconnaître dans une figure de femme à genoux, rapportée par Blouet de l'île de Mycone (5), une repro-

(1) Voyez pl. XXXIII.

(2) Voyez Tome I de ce Recueil, planches LXXXIV, LXXXV et LXXXV, A.

(3) 116 sqq.

(4) 693, sqq.

(5) *Monuments inédits de l'Inst. arch.*, t. I, pl. XLIV, A et B. Cf. *Annales*, t. IV, p. 63 et suiv.

duction de la statue qu'on voyait à l'Acropole d'Athènes, et que les anciens expliquaient par la *Terre demandant à Jupiter de faire tomber la pluie* (1). Sans les cheveux épars qui distinguent cette figure à genoux, il n'y aurait eu aucune raison solide pour lui attribuer le nom de *Gæa*. Ici la femme dont le buste s'élève au-dessus du sol, a les cheveux relevés avec soin, tels que les porte Vénus; mais cette similitude, au lieu d'ébranler M. le duc de Luynes dans le développement de son opinion, lui suggère la réflexion suivante : « Si l'identité de coiffure et de vêtement caractérisait toujours la même divinité, ce serait le lieu de montrer les caractères profonds et hiératiques qui existent entre Aphrodite et Gæa (2). » Cependant l'illustre auteur n'ose pas se livrer à cet ordre de considérations, à cause de la liberté que les artistes grecs prenaient à l'égard du costume. Mais, avant de soulever la question des rapports de Gæa et d'Aphrodite, n'aurait-il pas fallu écarter l'objection qui se tire naturellement de l'absence de l'attribut qui caractérise essentiellement la Terre, attribut que, jusqu'à preuve du contraire, nous considérons comme inséparable de sa figure? Aussi, au lieu de nous aventurer dans ces incertitudes, avons-nous mieux aimé rendre à la figure au-dessus de laquelle voltige l'Amour, personnage évidemment accessoire et subordonné, le seul nom qui convienne à cette apparition colossale, et c'est pourquoi nous lui avons assigné une place dans le chapitre consacré à Vénus.

Mais d'où vient cette disproportion entre Vénus et l'Amour? et a-t-on jamais entendu parler d'une Vénus sortant de terre? Ce second doute serait promptement dissipé, s'il était possible de reconnaître ici Vénus s'élevant au-dessus des flots. Mais une indication précise de la mer, telle que serait l'ondulation de sa surface, semblerait nécessaire pour qu'on s'arrêtât à cette explication. Au lieu de cela, nous avons une ligne droite horizontale, sans accidents, sans accessoires, et cette ligne est l'expression pure et simple de la planimétrie du sol. Faudra-t-il supposer l'existence d'une fable, aujourd'hui perdue, suivant laquelle Vénus serait sortie, non de la mer, mais du sein de la terre? Une telle hypothèse ne peut offrir de vraisemblance que si l'on identifie *Vénus* à *Proserpine*, en se rappelant que cette dernière déesse, rendue aux désirs

(1) Paus. I, 24, 3.

(2) *L. cit.* p. 180, note 2.

de sa mère, quitta les bras de son époux infernal, pour remonter dans l'Olympe. Alors c'est la Vénus mystique, la *Vénus-Proserpine*, objet des ingénieuses et profondes recherches de M. Éd. Gerhard (1). Aux exemples de l'identité de Vénus et de Proserpine, rassemblés par cet érudit, il faut joindre les vers que nous a fait connaître le livre retrouvé des *Philosophumena* d'Origène (2), vers où il est question des chemins de l'Enfer :

Αὐτὰρ ὑπ' αὐτήν ἐστιν ἀταρπιτὸς ὀκριόεσσα,
Κοιλὴ, πηλώδης· ἡ δ' ἡγήσασθαι ἀρίστη
Ἄλσος ἐς ἱμερόεν πολυτιμήτου Ἀφροδίτης.

« Au-dessous est un sentier difficile, creux, rempli de fange ; c'est par là « qu'on arrive au bois d'Aphrodite, déesse digne de tous les honneurs. » Le bois dont il est question dans ces vers, attribués à Parménide par M. Meineke, à Pamphus par M. Gœttling (3), est le même que celui de Proserpine dont parle Homère (4) et que Polygnote avait peint dans la Lesché de Delphes (5).

La fille de Cérès, identifiée avec Aphrodite, ne peut être contenue dans les limites de la fable vulgaire. Elle a, suivant les phases de son existence, deux époux, l'un infernal, l'autre céleste ; elle passe des bras de l'un dans ceux de l'autre, et c'est ce que semble indiquer l'Amour voltigeant qui vient au-devant d'elle, à mesure qu'elle s'élève au-dessus de la terre.

L'explication qui vient d'être donnée serait insuffisante, si l'on ne cherchait à rendre compte de la particularité qu'offre notre peinture, et que, dans le cours de cet ouvrage, nous n'avons encore rencontrée sur aucun monument de ce genre. La figure de Vénus-Proserpine ne s'y montre pas seulement en buste, comme dans les exemples que nous avons précédemment cités (6) ; nous avons décrit le mouvement qu'elle fait pour sortir de terre ; et c'est ainsi qu'elle se rapproche d'une série de

(1) *Venere Proserpina*. Fiesole 1826, in-8°.
(2) V, 8.
(3) N. *ad* Origen. (Hippolyt., *Refut. hær.*) ed. Schneidewin, *l. l.*
(4) Homère, *Odyssée*, chant K, vers 508-10.
(5) Paus. X, 30, 3.
(6) Voyez les planches I et II.

représentations céramographiques dont un assez grand nombre orne aujourd'hui le Musée du Louvre et le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale. Sur les vases qui les portent, des personnages accessoires de dimension réduite, donnent l'échelle de la figure principale et en font sentir ainsi la proportion colossale. La plupart de ces vases, comme celui que nous avons précédemment cité et qui est le plus remarquable de tous sous le rapport du style et de l'exécution, ont été rapportés de Bengazi, l'antique cité des Évespérites, où le plus grand nombre des monuments antiques est certainement d'origine athénienne : le reste faisait partie d'une collection cédée par M. le baron de Prokesch-Osten, au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale et provient du sol même de l'Attique. En classant ces monuments de l'ensemble desquels aucun archéologue, à notre connaissance, ne s'est encore occupé (1), nous avons réduit à quatre les types principaux, dont ils offrent la reproduction : 1° *Vénus*, qui, sans compter la coupe publiée par M. le duc de Luynes, se montre sept fois avec des accessoires différents sur les vases du Louvre ; 2° une Amazone, armée d'une ou de deux lances, et dont la tiare asiatique ressemble à celle de *Didon* sur des médaillons d'argent frappés par les Carthaginois en Sicile (2) ; 3° une figure dont les voiles ne laissent apercevoir que la partie supérieure du visage, et dans laquelle nous croyons reconnaître *Télété*, c'est-à-dire l'Initiation personnifiée ; 4° enfin une Minerve casquée, la lance à la main.

Avant que tous ces monuments ne fussent apportés en Europe, l'un de nous ayant eu connaissance du seul vase qui montre le buste colossal de Minerve sortant de terre, entre deux figures plus petites d'éphèbes dans

(1) Raoul-Rochette a publié trois vases analogues qui proviennent l'un d'Égine, le second des tombeaux de Panticapée, le troisième de la Cyrénaïque, dans les *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, tome IV, planche XL, n° 2, n° 3 et n° 4, et dans les *Annales*, tome XIX, page 258.

(2) Mionnet, pl. XLVI, n° 7. Greg., Ugdulena, *Memoria sulle monete punico-sicule* (Palerme, 1857), Tav. I, nos 9 et 10. Le nom de *Didon* est attribué ici pour la première fois à ce type intéressant. Sur le n° 9, la veuve de Sichée a le diadème noué au-dessus de la tiare ; le n° 10 est sans diadème, et par conséquent plus conforme à l'Amazone des vases dont nous nous occupons.

l'attitude de l'admiration, vase qui faisait partie d'une première collection rapportée de la Cyrénaïque par M. Wattier de Bourville, et qui fut cédée au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, crut devoir pour l'expliquer s'en tenir à la donnée la plus simple et la plus directe. En publiant le vase en question (1), il proposa d'y voir la partie supérieure du colosse d'*Athéné Promachos* que de jeunes Athéniens vont admirer, après être montés sur les échafauds qui entourent encore l'œuvre de Phidias. L'auteur de cette explication est loin de renoncer aux preuves qu'il a données de l'identité du type reproduit sur le vase en question avec l'*Athéné Promachos* du sublime statuaire. L'analogie qui existe entre ce type et celui qu'on retrouve, soit sur la monnaie d'or d'Alexandre le Grand, soit sur les monnaies de bronze frappées à Athènes, est certaine, et de ce rapprochement résulte la restitution d'un des chefs-d'œuvre de la statuaire antique. Mais après avoir pris connaissance de la série des monuments céramographiques dont nous parlions tout à l'heure, il a semblé impossible de maintenir l'opinion suivant laquelle le peintre du vase en question nous aurait introduit dans l'atelier de Phidias. On devait dès lors trouver un cadre commun qui pût embrasser, et le colosse de Minerve, et les figures gigantesques des autres vases; c'est pourquoi l'auteur de la première conjecture, tenant compte du mouvement imprimé avec évidence à la plupart de ces figures, conçut la pensée d'y reconnaître quelques-unes des apparitions, φάσματα, qui se montraient dans la nuit sacrée des Grands Mystères d'Éleusis, et qui, d'après la disposition bien connue des lieux, ne pouvaient paraître à l'improviste, sans sortir par des trappes, du plancher de la grande salle.

C'est à l'éclaircissement de cette question qu'a été consacré un Mémoire récemment soumis à l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres, et qui n'a pas encore été publié. Nous n'extrairons ici de ce Mémoire que ce qui donne la preuve de la présence de Vénus, parmi les apparitions qui faisaient partie des spectacles d'Éleusis.

L'auteur du Mémoire s'attache à faire voir que des colosses n'ont pu

(1) *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, tome IV, pl. XLVI, n° 1, et *Annales*, tome XIX, p. 356 et suivantes.

être associés à des figures de grandeur naturelle, nulle part ailleurs plus naturellement et plus fréquemment que dans les représentations d'Éleusis. Après avoir fait remarquer que, de tous les érudits qui se sont occupés de ces spectacles, aucun ne semble avoir cherché à savoir si l'examen de l'*Éleusinium* en lui-même, ne pourrait pas servir à en circonscrire et à en déterminer la nature, il analyse le travail des architectes anglais compris dans le volume des *Antiquités inédites* de l'Attique, qu'a publié la Société des *Dilettanti*, et après avoir démontré qu'il existait sous la grande salle de l'édifice désigné par les anciens sous le nom d'*Anactoron*, un vaste espace d'environ sept pieds de profondeur, il examine la question de savoir si ce dessous ne servait pas à la préparation de figures colossales qui, passant à travers le plancher en bois dont on a retrouvé les supports, se montraient tout à coup aux regards des spectateurs. Il démontre ensuite que ces figures artificielles se combinaient avec des personnages vivants de grandeur naturelle, et qui jouaient en pantomime des scènes dont certaines paroles, prononcées par l'hiérophante, avaient pour objet d'expliquer le sens, surtout pour les personnes qui avaient été préparées, par une instruction préalable, à l'intelligence de ce genre de commentaires. Il fallait que la proportion des figures artificielles fût plus grande que celle des acteurs vivants pour frapper les regards et exciter l'admiration des spectateurs. A ces colosses pouvaient d'ailleurs se joindre d'autres figures, suspendues en l'air, qui descendaient par l'*opæum* de la grande salle, et qui, pour produire leur effet, n'avaient pas besoin d'une dimension exagérée. Nous avons probablement une imitation de ces figures volantes dans certaines terres-cuites provenant de la Grande-Grèce et de la Sicile, destinées à être suspendues en l'air, et dont quelques-unes ont été publiées par Panofka (1).

Les peintures de vases peuvent servir à faire comprendre l'effet produit par le contraste de ces diverses combinaisons. Sur le vase qui montre la figure d'*Athéné Promachos*, les deux spectateurs, dans l'attitude de l'admiration, font apprécier la proportion du colosse de Minerve. Sur la coupe de M. le duc de Luynes, la même opposition existe entre la *Vénus-Proserpine* qui sort de terre, et l'Amour qui descend du plafond. Un marbre

(1) *Terrakotten des Kœnigl. Museums zu Berlin*, Taf. XXVI, XXVII, and XXVIII.

précieux, donné par M. le vicomte de Janzé au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, offre, autour du colosse de la triple Hécate, les divinités d'Éleusis, Cérès, tenant la charrue, Proserpine, Diane et un satyre qui porte le *licnos* sur sa tête, décrivant une danse religieuse. Ce monument en explique d'autres, qu'à publiés M. Gerhard (1), où des figures semblables, mais dépourvues d'attributs caractéristiques, dansent de même à l'entour d'un semblable colosse. L'apparition au milieu des spectacles d'Éleusis du colosse d'Hécate est indiquée par les vers de Claudien, qu'on trouve au début du poëme de l'*Enlèvement de Proserpine* (2). Les monuments qui le représentent montrent l'effet que devaient produire ces apparitions, lorsqu'elles avaient achevé de sortir du plancher de la salle, et le rapport qu'elles offraient alors avec les acteurs vivants.

Cependant l'auteur du Mémoire prévoit l'objection qui lui sera faite, au nom de la loi absolue du silence imposé aux initiés. Comment admettre que des figures et des scènes qui faisaient partie d'un spectacle autour duquel on redoublait les voiles de la discrétion, aient pu devenir l'objet d'imitations facilement divulguées? Pour répondre à cette objection, l'auteur étudie de plus près qu'on ne l'a fait jusqu'à ce jour, et à l'aide de témoignages littéraires mal à-propos négligés, la question du rapport des paroles de l'hiérophante, ῥήσεις, avec les apparitions, φάσματα, qui jouaient un rôle si important dans les spectacles d'Éleusis : il s'attache à démontrer que l'apparition n'avait pas de sens aux yeux de l'initié, tant qu'elle n'était pas accompagnée de la parole qui sortait de la bouche de l'hiérophante. De cette connexion étroite de la figure et de la parole, il conclut que des imitations empruntées aux spectacles de la nuit sacrée, n'ayant par elles-mêmes et indépendamment des phrases qui servaient à les faire comprendre, aucune signification, pouvaient sans inconvénient être reproduites et communiquées au public, sans pour cela que la loi du secret fût violée.

Après avoir résolu cette difficulté, l'auteur du Mémoire cherche à découvrir si, parmi les témoignages peu nombreux et procédant presque

(1) *Ueber Venus Idole*. Berlin, 1845, in-4°.

(2) *Ecce procul ternas Hecate variata figuras. Exoritur* . . . . (I, 15, 16.)

toujours par voie d'allusion indirecte, que l'antiquité nous a laissés sur les spectacles d'Éleusis, il n'en existe pas un à l'aide duquel on puisse, non-seulement en recomposer les scènes principales, mais encore rétablir l'ordre dans lesquelles ces scènes avaient lieu. Il trouve les éléments de cette restitution importante dans l'invective contre les mystères du paganisme qui fait partie du *Protreptique* de Clément d'Alexandrie (1). Il s'attache à démontrer que ce morceau, dont tous les éléments offrent un caractère frappant d'originalité et dont l'enchaînement logique n'est pas impossible à restituer, doit avoir été emprunté à l'ouvrage de *Diagoras de Mélos*, qui attira, de la part des Athéniens, une condamnation capitale sur la tête de ce philosophe pour avoir divulgué et tourné en ridicule les mystères d'Éleusis. Un passage d'Aristarque, cité par le Scholiaste d'Aristophane (2), semble démontrer que le manuscrit de l'ouvrage de Diagoras était conservé dans la bibliothèque d'Alexandrie, où Clément a pu en prendre connaissance. Ce Père indique d'ailleurs assez clairement, quoique d'une manière indirecte, la source à laquelle il a puisé.

Dans ce livre, désigné tour à tour sous le titre de *Discours phrygiens* et sous celui de Λόγοι ἀποπυργίζοντες (ce que l'auteur propose de traduire par *discours propres à abattre les tours de Cybèle*), Diagoras avait dû s'attacher à rendre sensible l'analogie fondamentale qui existait entre les mystères de Cérès, à Éleusis, et ceux de la Mère des Dieux, importés dans l'Attique par suite des terreurs superstitieuses qu'y avaient répandues les ravages de la grande peste qui sévit pendant la seconde année de la guerre du Péloponnèse. Cette coïncidence donne approximativement la date de la condamnation de Diagoras, indiqué déjà comme un ennemi de la religion dans un passage des *Nuées* d'Aristophane (3), dont la première représentation eut lieu en 423 avant Jésus-Christ. Si ces conclusions sont exactes, on comprend l'extrême importance d'un témoignage remontant à une telle source, et rendu à une époque où l'autorité des mystères d'Éleusis n'avait encore subi aucune atteinte.

L'auteur du Mémoire retrouve dans l'invective de Clément d'Alexan-

(1) P. 13-19, ed. Potter. (2) *Ad Ran.*, 320. (3) 830.

drie le caractère qui devait être inhérent à l'ouvrage de Diagoras. Chacune des scènes qui faisaient partie du spectacle sacré y est mise en rapport avec les fables les plus honteuses de la religion phrygienne et des autres cultes mystiques en honneur chez les Barbares, et que réprouvait le sens plus élevé et plus délicat des Grecs. L'adversaire d'Éleusis y fait voir que rien de ce qu'on a reproché d'humiliante impureté à ces religions corrompues, n'était étranger aux spectacles de la nuit sacrée, objet, pour les Athéniens, d'une vénération profonde, et considérés par eux comme le gage du salut de la République. Mais, tout en donnant des indications précises sur la nature des spectacles sacrés, le philosophe à qui Clément d'Alexandrie emprunta cette violente satire, devait encore garder quelques ménagements extérieurs : il se risquait à révéler le sujet des principales scènes; il n'osait encore en raconter la suite et l'enchaînement. Sous ce rapport, comme pour le reste, l'auteur chrétien semble avoir conservé sans altération le développement du texte original ; et c'est ici que le seul témoignage d'où résulte la présence de Vénus dans les spectacles d'Éleusis, sert de point d'appui pour une tentative de restitution de l'ordre qui présidait à la division du drame et à la distribution des scènes. Thémistius s'exprime ainsi, dans un morceau (1) où il compare les révélations de la philosophie avec les progrès de l'initiation dans les mystères : « Pour toi (s'adressant au maître dont il décrit la méthode), après avoir discerné les plus dignes, tu dissipais en leur faveur l'obscurité et tu enlevais leurs voiles aux statues. En s'approchant du sanctuaire, l'élève se sentait frémir, le vertige s'emparait de lui; en proie au trouble et à l'incertitude, il n'osait avancer d'un pas, ni embrasser la moindre résolution qui l'amenât à pénétrer dans le temple. Mais, quand le prophète, après avoir habillé la statue, ajusté sa parure et ranimé l'éclat de ses couleurs, ouvrait enfin les propylées et montrait au myste l'idole resplendissante et inondée d'une lumière divine, alors le nuage se dissipait tout à coup, l'intelligence semblait sortir de l'abîme. Plus les ténèbres avaient été profondes autour d'elle, plus elle se sentait radieuse et transportée. *Vénus se montrait à côté du daduque et les Grâces participaient à l'époptie.* » Ἀφροδίτη δὲ παρῆν δᾳδουχοῦντι καὶ Χάριτες συνεθίγγανον

(1) XX, p. 235.

τῆς τελετῆς. Pour comprendre qu'il est ici question d'une des circonstances caractéristiques de l'initiation d'Éleusis, il faut se souvenir que les allusions aux mystères dont les rhéteurs grecs sont remplis remontent toutes à deux passages de Platon (1), où ce grand écrivain compare les ténèbres de la doctrine religieuse avec les clartés de la philosophie, et que le disciple de Socrate, en parlant des mystères, n'a pu avoir en vue que ceux d'Éleusis.

Thémistius termine le tableau qu'il fait des ravissements produits par les mystères, en y introduisant Vénus et les Grâces, comme s'il voulait donner l'apparition de cette déesse et de ses acolytes pour le complément de l'initiation. Clément d'Alexandrie au contraire prend le point de départ de son invective dans la mention d'Aphrodite et de ses mystères : « Commençons par Aphrodite, la déesse née de l'écume des flots, ou, si vous voulez, la fille de Cypre, l'amie de Cyniras, dont le poëte dit qu'elle aime ce dont elle est sortie, φιλομηδέα ὅτι μηδέων ἐξεφαάνθη, par allusion à la mutilation d'Uranus et à cette puissance lascive qui, même séparée du corps, a pu encore faire violence aux flots. Parlons d'Aphrodite, digne fruit de cette impure semence. Dans les mystères de cette volupté marine, un grumeau de sel, ἁλῶν χόνδρος, atteste l'origine de la déesse, et le *phallus* est l'emblème qui enseigne aux mystes l'art de l'adultère : ceux-ci offrent à Vénus une pièce de monnaie, comme des amants à une courtisane (2). » Or, comme le morceau que l'on suppose emprunté à Diagoras se termine par la plaisanterie impure de Baubo qui, sans doute, appartenait à la première partie du spectacle, il est à présumer que le premier auteur de l'invective avait interverti l'ordre des scènes, mettant au commencement ce qui dans l'*Anactoron* était la fin, et réciproquement. Interprété de cette manière, le témoignage de Clément d'Alexandrie confirme ce que donnait à penser la citation de Thémistius, c'est-à-dire que l'apparition de Vénus se trouvait à la fin du spectacle. Quant aux Grâces, elles figurent à plusieurs reprises, soit avec Vénus, soit avec *Télété*, sur les vases de la collection du Louvre.

Le rapport mystique de Vénus avec Proserpine étant hors de toute contestation, on se demande si cette apparition de Vénus ne devait pas

(1) *Phædr.*, p. 250 ; *Epinom.*, p. 986. (2) *L. l.* p. 13.

se confondre avec le retour de Proserpine auprès de sa mère, à la fin du drame, incontestablement compris dans les spectacles d'Éleusis, lesquels montraient l'enlèvement de Coré par Hadès, les courses errantes de Déméter à la recherche de sa fille et le séjour de la déesse des moissons chez Céléus. En effet, un beau vase encore inédit de la collection de M. le marquis del Vasto à Naples, montre Cérès, deux flambeaux à la main, évoquant en quelque sorte sa fille, qui, à sa voix, s'élève du sein de la terre; et cette dernière circonstance, conforme à toutes les observations contenues dans le Mémoire dont on présente ici l'analyse, semble prouver que le sujet du vase dont nous venons de parler, sur la description que M. le duc de Luynes nous en a faite, était tiré du drame mystique d'Éleusis. Mais si le retour de Proserpine sur la terre était représenté ainsi d'une manière directe, une figure comme celle de la coupe reproduite dans notre recueil, montrant Proserpine avec les attributs de Vénus, devait paraître à un autre moment, et c'est ce moment qu'il importerait de déterminer.

Nous avons vu Thémistius indiquer l'apparition de Vénus comme le complément du spectacle. Claudien, qui observe un procédé à peu près semblable, après avoir placé au début le char de Triptolème, *Angues Triptolemi stridunt*, termine sa description par l'intervention d'Iacchus, *lenisque simul procedit Iacchus*. Cette seconde indication est-elle d'accord avec la première, et peut-on croire qu'à un même moment on ait vu se montrer *Iacchus* et *Aphrodite?* L'auteur du Mémoire a répondu à cette question, en reconstruisant la scène finale où l'hiérophante et la prêtresse de Cérès pénétraient ensemble dans une chambre nuptiale, παστὸς, laquelle était aussi le tombeau du jeune Dionysus, déchiré par les Titans. Nous ne pouvons entrer dans le développement des preuves données à l'appui de cette opinion, pas plus que nous ne voulons énumérer toutes les scènes qui composaient la seconde partie des spectacles, réservée à l'époptie, tandis que la première partie, qui avait pour sujet la fable éleusinienne dont nous avons déjà rappelé les circonstances principales, formait le mystère préparatoire auquel les simples mystes étaient admis. Il nous suffit, pour l'explication du sujet qui nous occupe, de dire ici que l'union figurée par l'hiérophante et l'hiérophantide dans la chambre nuptiale, étant considérée comme l'acte « d'où dépendait le

salut de tout un peuple », suivant l'expression d'Astérius (1), devait être accompagnée de l'apparition de toutes les figures qui avaient trait à la génération ; que ce moment était bien choisi pour montrer à côté de l'Hiérocéryx, représentant l'Hermès ithyphallique des mystères, la déesse de l'amour dont, chez les Cypriens, le phallus était l'emblème (2).

Un monument célèbre, le triple hermès découvert à Tusculum et publié par M. Éd. Gerhard (3), offre, par une analogie frappante avec la triple Hécate de notre Cabinet des Antiques mentionnée plus haut (4), les figures plus petites d'Apollon, de Vénus et de l'Amour, au-dessous de celles de Dionysus ithyphallique, analogue à l'Hermès des Pélasges (5), d'une déesse qui doit être Proserpine, et d'un dieu jeune et imberbe auquel convient le nom d'Iacchus. Le seul de ces personnages dont nous n'ayons pas jusqu'ici donné l'explication est Apollon, qui figurait dans le drame de l'époptie comme chargé par Jupiter de recueillir les membres du jeune Dionysus ; et quant aux quatre autres, Vénus et l'Amour, associés comme ils le sont sur notre vase, correspondent à Proserpine et au jeune Iacchus, de manière à ce que chacun de ces groupes se confonde dans un seul personnage androgyne, dont le phallus est la figure. C'est de même que sur les monuments qui représentent la fable de Triptolème (6), ce héros favori de Cérès, et qui n'est pas sans analogie avec Iacchus, tend à s'identifier avec Proserpine.

Dans le Mémoire dont il vient d'être question, on suppose que la figure colossale d'Athéné Promachos n'intervenait au moment suprême de l'époptie que pour faire participer le peuple athénien, dont elle personnifiait la défense, à la grande œuvre du salut de la République. Mais envisagée au point de vue de la réunion des deux sexes en une seule divinité, Minerve armée pouvait bien exprimer à son tour la même idée que Triptolème ou Iacchus androgyne, ou qu'Hermaphrodite, ayant pour

(1) *Ap.* Sainte-Croix, *Myst. du paganisme*, T. I, p. 366. Καὶ ὁ πολὺς καὶ ἀναρίθμητος δῆμος τὴν σωτηρίαν αὐτῶν εἶναι νόμιζουσι.... Cf. Origen. *Philosoph.*, V, 7, p. 104, ed. Miller. Τὸ μέγα καὶ ἄρρητον Ἐλευσινίων μυστήριον.

(2) Voyez *supra*, p. 39. Cf. Porphyr. *ap.* Euseb., *Præp. Evang.* III, 12, p. 117 ; Plotin. *Ennead.* III, 6, 19.

(3) *Ant. Bildwerke*, Taf. XLI.

(4) *Supra*, p. 36.

(5) Voyez T. III, p. 191 et suiv.

(6) Voyez T. III, p. 128 et 129.

symbole le phallus (1). Nous avons ailleurs expliqué les monuments qui démontrent que la Vénus armée de Corinthe ne différait pas au fond de la déesse vierge d'Athènes (2); aussi ne devrait-on pas s'étonner de rencontrer des peintures où Vénus s'offrirait à nos regards avec quelques-uns des attributs de Minerve. Nous en avons, sur nos pl. VIII et XLIV, reproduit deux qui peuvent donner lieu à une remarque de ce genre; cependant, quand on les examine avec soin, on demeure incertain sur la conclusion qu'on doit en tirer.

La pl. VIII, empruntée au recueil de Passeri (3), montre bien Vénus assise et vêtue, tenant d'une main par les ailes la colombe qui lui est consacrée, et de l'autre un *lécythus* ou *alabastron*, vase rempli d'un parfum propre à la toilette. Au-dessus d'elle est la sphère, emblème des jeux auxquels elle se livre. Derrière Vénus est une chouette exactement semblable à celle qu'on voit sur les monnaies d'Athènes; et cet oiseau, consacré à Minerve, ne semble avoir été mis auprès de Vénus que pour établir une certaine relation entre cette déesse et la fille de Jupiter. Mais il n'est pas démontré que cette chouette, de proportion colossale par rapport à la Vénus assise, ait fait partie du tableau consacré à cette dernière divinité. Les chouettes sont un ornement fréquent de certains vases, dont notre regrettable ami et ancien collaborateur, Théodore Panofka, a donné une ingénieuse explication (4). Pour comprendre jusqu'à quel point il est permis de faire entrer cette chouette dans l'étude du tableau qui représente Vénus, il faudrait avoir une idée exacte de la disposition du vase auquel appartiennent les figures dessinées sur la pl. VIII, et ce renseignement n'est pas à notre disposition.

Au premier abord, le sujet de la pl. XLIV offre bien nettement une Vénus armée. Les Génies ailés qui accompagnent la déesse assise sur le rocher la désignent comme Aphrodite, et la lance qu'elle tient à la main dans une attitude presque guerrière la rapproche d'Athéné. Toutefois nous sommes frappés de la coiffure de cette Vénus et du type de son visage. A ces indications, on ne peut guère s'empêcher de reconnaître

(1) Voyez T. III, p. 227.

(2) Voyez T. III, p. 48 et *Nouv. Galer. myth.*, p. 54.

(3) *Pict. Etrusc. in vasculis*, tab. XVII.

(4) *Bulletin de l'Inst. arch.* 1832, p. 69.

un portrait de Sapho, tel que l'offrent les monuments numismatiques de l'île de Lesbos (1) et le fameux vase du Musée de Vienne (2). Si c'est en effet la célèbre poëtesse que nous avons sous les yeux, l'action compliquée des trois génies qui l'accompagnent peut recevoir une explication vraisemblable. Les deux premiers sont les deux Amours, l'un pur et légitime, l'autre irrégulier et coupable, que les anciens ont souvent mis en contraste, comme Éros et Antéros; le troisième est le génie hermaphrodite des mystères. Le second qui provoque évidemment Sapho et dont celle-ci attire la tête vers sa bouche, exprime sans doute par sa pose extraordinaire (il vole la tête en bas) et par son geste, la passion contraire à la nature dont Sapho a laissé une trace ineffaçable dans ses poésies; l'autre, posé en suppliant sur les genoux de l'héroïne (pour nous servir du titre donné aux femmes illustres sur les médailles de Mitylène (3), s'efforce d'attirer son bras et de la détourner de la passion qui l'entraîne vers son compagnon. Cependant l'Éros androgyne, la bandelette des mystères à la main, semble sourire, en voyant les vains efforts de l'amour honnête pour empêcher le désir impur de s'emparer des sens de Sapho. Il possède en effet le secret de la doctrine qui justifiait, dans les religions antiques, les passions inféconde.

Quant à la lance dont Sapho est armée, ou elle désigne la royauté

(1) Eckhel, *D. N.* II, p. 503 et 504.

(2) Steinbüchel, *Sappho und Alkaios*, in-fol. Vienne 1822; Millingen, *Anc. uned. mon.* pl. XXXIII. Un beau vase inédit du Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale montre Sapho debout, la lyre à la main, dans une attitude mélancolique et laissant échapper de ses lèvres le mot ΚΑΛΟΣ. Ce vase est décrit dans le *Catalogue des Pierres gravées et Antiques*, par M. Chabouillet, n° 3324. Nous devons mentionner aussi un magnifique cratère à figures rouges rapporté d'Italie par M. Eugène Piot, sur lequel se déroule l'histoire de Sapho, traitée dans un style d'une parfaite élégance.

(3) Visconti, *Iconogr. grecque*, pl. III, n°s 3, 4 et 5. Le Cabinet de France a acquis récemment une pièce de bronze encore inédite, où l'on voit d'un côté la tête de *Sapho* tournée à droite, avec cette légende ΨΑΠΦΩ (*sic*), et de l'autre la lyre entourée de l'inscription ΜΥΤΙΛΗΝΑΙΩΝ. Ce précieux monument doit servir à déterminer d'une manière définitive les nombreuses effigies de Sapho, qu'on remarque soit sur des *hectés* du système de Cyzique, frappées à Mitylène, soit sur des pièces d'argent de divers modules, qui appartiennent à la même ville, et qui portent les lettres ΜΥ. Le travail de rapprochement de ces différents portraits est encore à faire.

poétique de cette femme illustre, assise sur le rocher de Mitylène, ou elle contient une allusion aux tendances qui l'ont fait appeler par Horace *Mascula Sappho* (1). Sous cet aspect viril, les attributs guerriers de Minerve lui conviennent.

IV. Les sujets de *Vénus au bain* offrent, comme nous l'avons dit au commencement de ces recherches, un caractère essentiellement mystique. On les rencontre principalement parmi les vases de la Grande-Grèce, où le rapport des peintures avec les mystères n'est jamais douteux, et le style dans lequel ces sujets sont traités, indique constamment l'époque où les arts du dessin avaient accompli leur dernier développement. Les peintures de ce genre ne se sont généralement pas multipliées dans les découvertes des dernières années; presque toutes celles que l'on connaît ont été anciennement publiées, et nous ne voyons pas que l'attention des archéologues de notre âge se soit portée sur cette classe de monuments.

En général, les productions où Vénus et les Grâces paraissent nues n'ont guère été étudiées que sous le rapport de l'art; on n'y a vu que l'extrême habileté des Grecs à personnifier leurs passions, et la critique s'est extasiée surtout sur l'élégance des poses et la perfection des formes. Les considérations de ce genre ne peuvent occuper dans nos réflexions qu'une bien faible place. D'abord aucun des monuments que nous reproduisons n'est d'un mérite assez grand pour nous autoriser à exposer les motifs d'une admiration particulière; ensuite, nous avons avant tout à combler la lacune qu'offre, sous le rapport religieux, l'explication des monuments où Vénus et les déesses ses compagnes sont représentées nues.

La seule indication de cette recherche fera nécessairement sourire quelques personnes. N'est-ce pas, en effet, forcer le sens des compositions qui passent sous nos yeux que d'y attribuer une autre signification que celle qui se présente spontanément à l'esprit? N'est-il pas à la fois téméraire et superflu de se préoccuper, en présence de la Vénus de Médicis ou de la Vénus du Capitole, d'un autre intérêt que de celui qui s'attache à la reproduction de la beauté?

(1) *Epist.* I, 19, 28.

Un texte précieux de l'antiquité, nouvellement mis en lumière, nous permet de répondre à cette prévention. Il s'agit d'un passage du traité de Philostrate sur la Gymnastique dont deux éditions, celle de M. Mynoïde Mynas, et celle de M. le docteur Daremberg, viennent de paraître presque simultanément. Nous empruntons le texte qui nous a frappés par son importance à l'édition de M. Daremberg. L'auteur, pour relever l'art dont il présente l'apologie, fait remarquer que la gymnastique n'est qu'un développement de certaines facultés, propres à la nature de l'homme, et il ajoute : καὶ λόγος δὲ ᾄδεταί τις ὡς γυμναστικὴ μὲν οὔπω εἴη, Προμηθεὺς δὲ εἴη· καὶ γυμνάσαιτο μὲν ὁ Προμηθεὺς πρῶτος, γυμνάσειε δὲ ἂν ἑτέρους Ἑρμῆς, ἀγασθείη δὲ αὐτὸς τοῦ εὑρήματος καὶ παλαίστρα γε Ἑρμοῦ πρώτη· καὶ οἱ πλασθέντες γε ἐκ Προμηθέως (ἄνθρωποι δὲ ἄρα οὗτοι εἶεν) τῷ πηλῷ γυμνασάμενοι ἐν ᾧ ἦσαν, πλάττεσθαι ὑπὸ τοῦ Προμηθέους ᾤοντο, ἐπειδὴ τὰ σώματα αὐτοῖς ἐπιτήδειά τε καὶ ξυγκείμενα ἐποίει (1). Il est évidemment question ici, non d'un ancien *dicton* (comme s'exprime M. Daremberg dans la traduction jointe au texte qu'il a publié,) mais d'une tradition conservée par la poésie. Le chant qui faisait remonter jusqu'à Prométhée l'origine de la gymnastique serait, sans doute, impossible à restituer, Philostrate n'en ayant offert la reproduction ou le simple résumé que sous la forme de l'optatif; mais on peut, au moins, en rétablir le sens : « La gymnastique n'existait pas encore, mais Prométhée existait. « Prométhée a le premier pratiqué la gymnastique, et ce n'est que « plus tard qu'Hermès l'a enseignée à d'autres. Ce dieu n'en était pas « moins fier de son invention; Hermès a ouvert la première palestre, et « les êtres façonnés par Prométhée (c'est-a-dire les hommes,) lorsqu'ils « se roulèrent dans le limon dont ils étaient pétris, s'imaginèrent que « Prométhée les pétrissait encore, en éprouvant l'effet de la gymnastique « qui (comme par une création nouvelle) rendait leurs membres souples « et dispos. »

Nous nous croyons fondés à dire que jamais jusqu'ici un témoignage de l'antiquité n'avait fait remonter jusqu'à Prométhée l'origine de la gymnastique. Prométhée, substitué par les Athéniens, à Héphestus dans son alliance avec Hermès, nous est déjà connu : mais Hermès avait été

(1) Philostr. *Gymn.* 16.

toujours, jusqu'ici, présenté comme l'unique auteur de la gymnastique. La comparaison de l'action de Prométhée qui pétrit l'homme au moyen du limon de la terre, avec celle des lutteurs qui, roulés dans la boue, doivent à cet exercice le développement de leurs forces, offre aussi une notion entièrement nouvelle.

C'était en mémoire de cette similitude et aussi, sans doute, du caractère qui appartient à Prométhée, en vertu de sa grande lutte contre le dieu de l'Olympe, qu'avaient lieu les combats du gymnase (1). Cette origine fait de chaque athlète un personnage sacré, et c'est ainsi qu'on s'explique la consécration des statues représentant des athlètes vainqueurs, à une époque où les arts du dessin étaient encore presque entièrement voués aux sujets religieux. Le gymnase doit être considéré, ainsi que les exercices qui s'y accomplissent, comme une dépendance du temple et un complément du culte public.

Une lumière aussi satisfaisante se projettera peut-être plus tard sur le sujet qui va nous occuper; mais à défaut d'une preuve directe, nous pouvons arriver à une conclusion vraisemblable. C'est fort tard seulement que les Grecs, dans le développement propre et original de leur art, commencèrent à sculpter ou à peindre des figures de femmes entièrement nues. Si l'on se rappelle l'image antique d'Aphrodite Colias et des Génétyllides (2), il est à présumer que ce premier emprunt, fait à

(1) Cf. la lutte de Cronus et de Jupiter à Olympie, lutte qui donna lieu à l'institution des jeux olympiques. Paus., V, 7, 4. Cf. la *Nouvelle Galerie mythologique*, p. 27.

(2) Cf. J. de Witte, *Aphrodite Colias*, dans les *Nouvelles Annales de l'Institut archéologique* (t. I, p. 75 et suiv.). Les figures des trois *Génétyllides* que la *Vénus Coliade* tient dans sa main, sont nues comme cette déesse elle-même. Elles n'ont pas les bras détachés du corps, et à cause de cette particularité, les figures primitives et barbares de Vénus nue en marbre, qu'on trouve dans les îles de l'Archipel, et dont M. Fr. Thiersch a publié deux *spécimen* (*Bayer. Acad. philos.-philol.-Classe*, t. I, Taf. 3 et 4.) peuvent être assimilées aux *Génétyllides*. La seconde des statuettes, que M. Thiersch a fait graver, se distingue par une seconde figure plus petite qui semble sortir de la tête de la plus grande. Le développement qu'on remarque au-dessus des Génétyllides sur les tétradrachmes d'Athènes, notamment sur les n°s 167 et 168 de la Description de Mionnet, pourrait s'expliquer par cette sorte de génération, analogue au nom des déesses (Γενετυλλίδες, γεννάω, *generare*.). Malgré l'absence des Amours qui accompagnent Vénus sur les tétradrachmes, les pièces de bronze d'Athènes ne repro-

l'Orient, d'un type dont nous rechercherons bientôt l'origine, ne reçut d'abord qu'un développement limité; mais à partir du moment où l'on en revint à la donnée orientale, la multiplication qu'on en fit ne rend que plus frappante la persistance que les artistes avaient d'abord mise à s'abstenir de cette sorte de sujet.

Cette réserve était dans la nature même des choses. La pudeur, chez tous les peuples, fait partie de la beauté féminine, et le vêtement, employé dans une certaine mesure, contribue à l'attrait qu'excite cette beauté. C'est ce que comprirent longtemps les Grecs, et à l'époque où les arts du dessin avaient atteint leur plus sublime développement, lorsque le sexe robuste était déjà représenté entièrement nu avec toute la supériorité imaginable, le caractère voluptueux de la religion grecque n'avait encore conduit qu'à dégager dans les statues de Vénus le haut du corps, tout en continuant d'en voiler la partie inférieure, comme la célèbre statue trouvée à Milo, répétition d'un chef-d'œuvre du temps de Phidias, exécutée à une époque où les copies pouvaient encore être des chefs-d'œuvre, en fournit une preuve éclatante (1). Il existe une telle conformité entre le style de cette statue et celui des ouvrages de Phidias, qu'on se sent porté à y reconnaître une imitation de la *Vénus* de ce sculpteur, qu'on voyait à Rome, sous les Portiques d'Octavie, et dont Pline vante la beauté exquise, *eximiæ pulchritudinis* (2).

Phidias avait fait un pas de plus dans la décoration extérieure du Parthénon. La Vénus qu'on voyait assise sur les genoux de Dioné dans

duisent pas une autre figure que celle de la *Vénus Coliade*. Sous ce dernier rapport, la concession que M. Beulé (*Monnaies d'Athènes*, p. 367) a faite à l'ancienne opinion qui voulait voir dans le type expliqué par l'un de nous l'Apollon de Délos, ne nous semble pas justifiée. Sur les tétradrachmes d'Athènes, la Vénus Coliade tient l'arc, et Pindare (*Pyth.*, IV, 213, ed. Bœckh) parle des traits de Vénus. Πότνια δ' ὀξυτάτων βελέων.

(1) Cf. ce que l'un de nous a dit au sujet de l'époque où fut exécutée la Vénus de Milo, dans le *Correspondant*, t. XXXIII, p. 620 et suiv. et p. 932 et suiv.

(2) *H. N.* XXXVI, 5, 4, 3. D'après un grand bronze d'Antonin-le-Pieux, au revers duquel on voit Vénus dans un temple, avec la légende VENERI FELICI, il semble que cet empereur ait fait transporter la statue de Phidias des Portiques d'Octavie dans un édifice construit en l'honneur de la divinité que cette statue représentait. Sur les exemplaires bien conservés de la médaille, on distingue clairement l'ajustement et la pose de la Vénus de Milo.

le fronton occidental de ce temple, et que nous ne connaissons que par le dessin de Carey (1), était presque nue, mais elle avait encore une assez large draperie jetée sur la cuisse gauche. Le groupe des Grandes Déesses dans le même monument, a des tuniques collantes qui laissent deviner le nu, mais qui ne le montrent pas ouvertement. Nous croyons donc qu'il faut arriver jusqu'à la Vénus de Cnide pour trouver chez les Grecs, depuis l'époque où l'émancipation des arts du dessin les distingue des autres peuples, le premier exemple d'une statue de femme entièrement nue, et la question qui s'élève pour nous, à propos de ce dernier ouvrage, est celle de savoir si Praxitèle l'avait exécutée pour vaincre une difficulté que l'art n'avait pas encore abordée, ou si des causes étrangères à l'art le déterminèrent à tenter l'entreprise.

On connaît l'anecdote que Pline (2) raconte au sujet de cette statue. Praxitèle avait fait deux Vénus, l'une drapée, l'autre nue, et il les avait mises en vente en même temps. Les habitants de Cos, qui se présentèrent chez lui comme acheteurs, étaient libres dans leur choix, et l'artiste laissait l'une et l'autre statue au même prix. Mais ces insulaires donnèrent la préférence à la Vénus drapée, par un motif de réserve et de pudeur ; et la statue qu'ils n'avaient pas voulu prendre fut achetée par les Cnidiens qui s'assurèrent ainsi la possession d'un trésor destiné à devenir plus tard immensément plus célèbre et plus admiré.

Quoique Praxitèle ait vécu dans des temps très-voisins d'Alexandre, il est difficile de croire qu'il ait tenu, en quelque sorte, boutique de statues, comme cette anecdote semble l'indiquer ; les spéculations de ce genre ne peuvent avoir convenu qu'à l'âge où florirent les monarchies issues de la conquête macédonienne. Ce qui nous paraît plus évident, c'est que les habitants de Cos commandèrent dans le même temps à Praxitèle, une Vénus drapée, comme les Grecs en avaient eu jusqu'à lui, et que ce sculpteur entreprit, sur la demande expresse des Cnidiens, une Vénus entièrement nue. Cos et Cnide avaient fait partie de la confédération dorienne dans l'Asie Mineure ; mais après la paix d'Antal-

(3) Voyez Bröndsted, *Voyages et Rech. en Grèce*, t. II, p. XII; K. O. Müller, *Denkmäler der alten Kunst*, Taf. XXVI, n° 120.

(2) *H. N.* XXXVI, 5, 4.

cidas (387 av. J. C.), la condition des deux cités devint bien différente : les Perses, en vertu du traité, ne pouvaient plus prétendre aucun droit sur une île de l'Archipel, telle que celle où la ville de Cos était bâtie, et Cnide restait dans les dépendances de l'empire achéménide. Cette distinction nous conduit à penser qu'en demandant à Praxitèle une Vénus entièrement nue, les Cnidiens obéissaient à une pensée plus asiatique que grecque, et c'est la nature de cette idée asiatique qu'il nous importe de dégager.

Du temps où florissait Praxitèle, c'est-à-dire pendant la vieillesse d'Artaxerxe Mnémon, un changement considérable s'était introduit dans la religion des Perses. Ils s'étaient relâchés de la sévérité des préceptes de Zoroastre, et un culte voluptueux, qui avait été en honneur parmi eux avant le règne de Darius, fils d'Hystaspe, s'était propagé de nouveau, sous la protection du roi dans tout l'empire. Autrefois Cyrus, en mémoire de sa victoire sur les Saces, avait institué la fête des *Sacæa*, pendant laquelle les Perses célébraient par des orgies bachiques, la déesse Anaïtis(1), dont le temple en Arménie pouvait être considéré comme un monument de l'influence des Assyriens, à l'époque où ce dernier peuple dominait dans les régions montueuses de l'Asie. Plus tard, lorsque la puissante discipline religieuse introduite par Zoroastre se fut affaiblie, Artaxerxe Mnémon, suivant le témoignage de Bérose (2), rétablit le culte des idoles, en relevant la statue d'Anaïtis, à Babylone, et en l'introduisant d'un côté à Suse, à Ecbatane et jusque dans la Bactriane, de l'autre à Damas et à Sardes.

Or, de quelle manière est-ce qu'on représentait cette Anaïtis assimilée par les Grecs tantôt à Vénus et tantôt à Diane? La réponse à cette question se trouve sur une précieuse stèle égyptienne, publiée par M. Prisse (3). Ce monument où l'on remarque tous les caractères de l'art sous les Pharaons qui firent des conquêtes en Asie et y maintinrent longtemps leur autorité, nous montre une divinité étrangère à l'Olympe égyptien et figurée sous deux formes différentes. Dans la partie supérieure de la

(1) Strab., XI, p. 512.

(2) *Fragm.*, p. 70, ed. Richter. Cf. Creuzer. *Symbol.*, IV, 3, § 4, tom. II, p. 79 de la traduct. française.

(3) Voyez *Monuments égyptiens*, planche XXXVII. Cf. Emmanuel de Rougé, *Notice du Musée du Louvre*, C, n° 86.

stèle, une déesse de face, entièrement nue, paraît montée sur un lion, entre le dieu égyptien *Arsaphis*, *Minis*, ou *Ammon-Générateur*, sous la forme ithyphallique (1) et un autre dieu dont le nom, *Rempou*, est plus égyptien que ses attributs, à moins qu'on ne le considère comme une des personnifications de Typhon ou de Seth. Cette déesse est désignée par le nom de *Ken, Dame du Ciel* (2). Le même titre appartient à une seconde figure représentée assise, la lance, le bouclier et une masse d'armes à la main, dans la partie inférieure de la stèle. Le nom que porte cette seconde figure se lit *Anat,* et s'identifie aisément avec *Anaïtis*. Le titre commun aux deux figures, prouve qu'on doit les considérer comme les deux aspects d'un même personnage divin. C'est ce qui sert à expliquer pourquoi les Grecs assimilaient *Anaïtis* tantôt à Vénus et tantôt à Diane, selon que le caractère voluptueux ou la tendance guerrière et virile dominait dans la manière dont elle était représentée.

La déesse Ken-Anaïtis est, non-seulement étrangère à l'Égypte par sa physionomie et ses attributs, mais encore on peut la suivre sur les monuments de l'Asie. Nous la rencontrons fréquemment, sur les cylindres, exactement semblable à ce que nous la montre la stèle publiée par M. Prisse (3). On a donc eu raison de considérer cette déesse comme empruntée par les Égyptiens aux contrées de l'Asie dont ils avaient fait la conquête, et l'époque à laquelle remonte évidemment la stèle dont nous nous occupons sert, sinon à dater les cylindres qui offrent aussi l'image de la divinité en question, du moins, à démontrer que déjà sa figure et son culte existaient en Asie à l'époque de la prédominance des Pharaons dans cette partie du monde, c'est-à-dire par delà le XIIe siècle avant l'ère chrétienne.

Quel était, aux lieux mêmes où commença son culte, le sens de cette figure? De nombreux monuments nous attestent que l'Asie n'avait point hésité à honorer d'un culte religieux l'objet qui exprime le plus

(1) Champollion, *Panthéon égyptien*, pl. 4.

(2) *Ken* (Copt. ⲕⲟⲧⲛ, *pudendum virile*), et *Rempou* doivent être les types des idoles *Kioun* et *Remphan*, adorés par les Israélites dans le désert. Cf. *Amos*, V, 26, dans l'hébreu, et le grec des *LXX*, suivi par Saint-Étienne dans le discours que rapportent les Actes des Apôtres, VII, 43.

(3) *Catalogue des Pierres gravées de la Bibliothèque impériale*, n°s 806, 807 et 812.

directement la fécondité passive de la nature. La figure en a été signalée sur des monuments de Cypre (1), sur l'idole d'Élagabale telle que la reproduisaient des médailles d'Uranius Antoninus frappées à Émèse (2), et sur de nombreux cylindres (3). La nudité absolue de la femme est une expression un peu moins grossière de ce symbole, et l'on conçoit que les Égyptiens, qui repoussèrent toujours de leurs monuments le plus impudique des emprunts faits à la nature, n'aient pas opposé la même résistance à l'expression plus indirecte d'une pensée qui ne pouvait demeurer étrangère à une religion de la nature telle que la leur.

Les Grecs, de leur côté, n'étaient pas dépourvus d'une certaine chasteté morale, et l'on reconnaît plus clairement encore chez eux ce qu'on pourrait appeler une chasteté esthétique. L'excès de la superstition, s'insinuant avec la mollesse de l'Asie, pouvait seul les entraîner au delà de leurs habitudes de réserve, et les faire retomber dans la naïve impudeur des religions primitives. La barrière, sur ce point, fut plus facile à franchir au moment où les progrès de l'art permettaient de vaincre des difficultés jusque-là insurmontables, et de donner un charme sérieux à ce qui excluait le respect.

C'est ainsi qu'Anaïtis, passant de Sardes, où nous a conduits le témoignage de Bérose, jusque dans les villes grecques de l'Asie, devint aisément, et par une curieuse combinaison de circonstances, la Vénus de Praxitèle. C'est de cette Vénus que sont évidemment sorties toutes celles que les modernes se sont accordés à désigner par le nom de *Vénus pudique*. Le génie grec en varia le motif pendant plusieurs siècles, sans sortir de la donnée fondamentale qui est la nudité absolue de la déesse (4.)

(1) Une figure en pierre de Vénus drapée, rapportée de l'antique Idalie par M. de Mas-Latrie, et donnée par ce voyageur au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, a pour coiffure un bonnet conique au milieu duquel le κτεὶς est représenté. Cette figure, haute de $0^{m},76$, et d'un style remarquable, a été publiée par Félix Lajard, *Recherches sur le culte de Vénus*, pl. XX, n° 1.

(2) *Revue num.*, 1843, pl. XI.

(3) Voyez, par exemple, les n°s 934, 935, 936, 940, 944, du *Catalogue des Pierres gravées de la Bibliothèque impériale*.

(4) Il est à regretter qu'on n'ait pas fait un catalogue des Vénus de bronze, découvertes à Tortose par M. Perretié, et envoyées successivement à Paris où elles ont paru dans les ventes publiques. Ces Vénus sont toutes nues; mais la variété des accessoires et des attributs qui les accompagnent serait digne d'une étude attentive.

Pour suivre l'influence de la pensée religieuse sur ces changements, il faut bien se rendre compte des détails essentiels que présente la figure reproduite sur la stèle que M. Prisse a publiée. Nous y remarquons non-seulement l'expression du caractère qui, dans l'écriture sacrée désigne le sexe féminin (1), mais encore les deux tresses qui, sur les monuments de l'Asie, notamment sur le caillou Michaux (2), servent d'emblème adouci de la même idée. Le caractère égyptien, contrairement aux habitudes asiatiques, profite des dispositions naturelles pour voiler ce qu'il représente ; la double tresse, tout en suivant l'arrangement des cheveux le long des joues, et en dessinant une figure beaucoup moins chaste, exprime l'idée du lien qu'il faut rompre, pour transformer en une fécondité expansive l'asile mystérieux dont la virginité défend les remparts.

Que si l'on fait usage de ces deux circonstances pour étudier les différences qu'offre le type d'Aphrodite nue dans les ouvrages des Grecs, on retrouvera toujours l'influence de l'une dans le geste dicté par la pudeur, et celle de l'autre, dans l'importance donnée aux cheveux de la déesse, comme par exemple, lorsque Apelle avait représenté Vénus, à sa sortie des flots, exprimant l'eau de sa chevelure (3). Quelque influence qu'aient exercée les chefs-d'œuvre de l'art grec, on aurait peine à comprendre que la popularité du tableau d'Apelle eût suffi pour propager parmi les Gaulois les innombrables figures de Vénus Anadyomène, en terre cuite ou même en bronze, qu'on découvre journellement dans notre pays, et où constamment la déesse tient d'une main une tresse de ses cheveux (4) ; mais quand on remonte à la source où Apelle avait puisé lui-même, on conçoit que le type perfectionné par le peintre

(1) Ce caractère, rangé par Champollion (*Gramm. égypt.*, p. 45, n° 219), parmi les signes phonétiques de l'aspiration douce, est classé, quant à l'objet qu'il représente parmi les *signes inconnus*, dans le *Catalogue des signes hiéroglyphiques de l'imprimerie nationale*, p. 185, n°s 26-29 : le *Commentaire de l'inscription d'Ahmès*, p. 149, voudrait y voir un *rempart crénelé*.

(2) Münter, *Religion der Babylonier*, Taf. III; Millin, *Mon. inéd.*, t. I, pl. IX.

(3) *Anthol. Planud.*, IV, 178-182.

(4) On trouve plusieurs de ces monuments reproduits par M. Beaulieu, dans ses *Antiquités de Vichy-les-Bains*, 2e éd. Paris, 1846, in-8°. La plupart sont des figurines de terre blanche. Dernièrement on nous en a fait voir une de bronze avec surabondance

grec ait servi à mieux répandre une idée que les Gaulois devaient à l'Asie, comme tous les principaux dogmes de leur religion.

La recherche des origines du type sur lequel Praxitèle avait répandu toute la séduction de son talent, doit nous servir à démêler également la cause qui produisit une catégorie de monuments du même genre, mais d'un caractère plus singulier. Nous voulons parler des statues où Vénus se montre non-seulement nue, mais accroupie. Nos yeux se sont fait une telle habitude de ce type que nous avons peine à comprendre ce qu'il a fallu d'habileté à l'artiste qui le créa pour transformer en lignes harmonieuses une pose forcée où tous les membres semblent rentrer les uns dans les autres, de manière à produire une espèce de nœud en forme de boule. Il est possible que cette attitude ait été habituelle dans les bains des femmes grecques, mais elle n'offre naturellement rien d'assez simple et d'assez noble pour que l'art s'en soit emparé sans une espèce de nécessité religieuse.

Nous n'avons pas, pour fixer l'époque où fut introduite chez les Grecs le type de la Vénus accroupie, les mêmes ressources que pour la Vénus de Praxitèle ; mais à coup sûr, ce n'est qu'après la *Vénus pudique* qu'on a pu imaginer la *Vénus accroupie*. On voyait à Rome, suivant le témoignage de Pline (1), dans un des édifices attenant aux Portiques d'Octavie, une *Vénus au bain*, *Venerem lavantem sese*, ouvrage de Polycharme. Aucune donnée ne nous est d'ailleurs parvenue sur l'âge où vivait ce sculpteur, uniquement connu par cette citation de l'Histoire naturelle ; mais le caractère robuste et le style élevé de la statue de cette catégorie qu'on voit au Vatican (2), et qui porte le nom de *Bupalus* (certainement différent du Bupalus, contemporain d'Hipponax), indique, pour l'original dont cette belle imitation était sortie, une époque encore voisine de Praxitèle.

Ici, se reproduit la même variété dans les accessoires que pour les ouvrages issus de la Vénus de Cnide. Visconti avait d'abord pensé que la statue sculptée par Bupalus devait être une copie de celle de Polycharme ;

d'étain, fondue en plein. Cette dernière statue, d'un style élégant, avait été découverte aux environs de Langres.

(1) *H. N.*, XXXVI, 4, 4, 10.

(2) Visconti, *Mus. Pio Clem.*, t. I, tav. X.

mais remarquant ensuite que cette statue semble sortir du bain, tandis que Pline parle d'*une Vénus qui se lave*, il aimait mieux rattacher au monument mentionné par cet auteur la statue de notre Musée du Louvre, qui provient de la collection Borghèse (1). Si l'illustre antiquaire dont nous rappelons les scrupules et les hésitations avait pu mieux se rendre compte de ce qu'il y a d'essentiel dans le type de la Vénus accroupie, il aurait été amené à reconnaître plus de fécondité et de liberté dans l'influence exercée par la création de Polycharme.

On vient de nous voir subordonner, dans l'ordre des temps, la Vénus accroupie à la Vénus pudique. La relation fondamentale de ces deux types, indépendamment de la nudité absolue qui leur est commune, se trouve établie par des monuments qui, quoique égyptiens, ont sans doute comme l'Anaïtis publiée par M. Prisse, une origine asiatique. Nous citerons deux figures conservées au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale : la première en bois, la seconde en terre cuite, et qui nous montrent l'une et l'autre une femme entièrement nue, dont les hanches présentent un développement extraordinaire, pareil à celui qu'offrent les femmes de certaines tribus de l'Afrique méridionale.

La pensée qui a fait exagérer ainsi dans ces figures, les parties du corps les plus voisines du siége de la fécondité, semble avoir présidé à la création d'un type plus singulier encore, et qui ne paraît pas avoir jusqu'ici assez excité l'attention des archéologues. Nous ne saurions exprimer l'étonnement dont nous fûmes frappés en 1841, en rencontrant dans le Musée de Malte, une suite de figures trouvées dans les ruines des monuments phéniciens de cette île et de celle de Gozo, et qui ne semblaient au premier abord offrir d'analogie avec aucun des monuments connus de l'antiquité. L'un de nous a parlé de ces figures, dans le tome II de la *Revue de l'Architecture* (2), en joignant à la lettre qu'il adressait de Syra à M. Eugène Burnouf, le dessin obligeamment fourni par notre compagnon de voyage, M. Mérimée. Ce sont des femmes accroupies, et chez lesquelles l'ampleur des formes arrive jusqu'à l'extrême obésité. Aucune n'a de tête, et nous sommes portés à croire que ce complément de la statue était mobile. Ces produits grossiers et presque

(1) *Musée du Louvre*, n° 681.

(2) P. 498, pl. XXI, fig. 3.

ridicules de l'art phénicien n'en sont pas moins, à nos yeux, l'origine de la Vénus accroupie des Grecs, tout aussi bien que l'Anaïtis de l'Asie dont la Vénus Coliade offrait aux Athéniens un premier et très-ancien type, a fourni à Praxitèle les éléments essentiels de la Vénus pudique.

On peut s'en convaincre en rétablissant le chaînon intermédiaire entre les grotesques Vénus du Musée de Malte, et la belle statue du Vatican. Nous plaçons dans l'intervalle qui sépare ces deux types, les figures accroupies de Vénus qu'offrent souvent les produits de la plastique grecque, et dont les plus complètes sont représentées comme sortant des deux valves d'un pétoncle (1). Cette manière de rendre la naissance marine de Vénus, ne s'explique bien qu'à l'aide du *semis* de l'as d'Hadria, où se montre la tête de Vénus sortant du coquillage qui produit la pourpre (2). Il faut se souvenir alors que, dans les mystères de Cypre, suivant le témoignage de Clément d'Alexandrie (3), emprunté sans doute à Diagoras de Mélos (4) le symbole de Vénus était un *grumeau de sel*, ἁλῶν χόνδρος. Vénus enfermée, soit dans les enroulements d'une coquille de pourpre, soit dans les deux cloisons d'un pétoncle dont les valves affectent la forme du κτεὶς, est un équivalent plus gracieux et plus animé du même symbole. On voit ainsi la vie de la nature se dégager peu à peu du nœud originaire, et produire la variété des formes et des mouvements Mais l'idée fondamentale de la cohésion, inhérente au grumeau de sel coagulé, n'en reste pas moins attachée à l'origine des choses, et c'est elle qu'on retrouve dans toutes les variétés de la Vénus accroupie. L'obésité attribuée aux premiers essais de cette figure chez les peuples orientaux, et qui, déjà, nous avait frappés dans certaines images d'Anaïtis, complète l'idée de plénitude, inséparable de celle de fécondité, et achève de donner à l'image divine la forme globuleuse qui convient au dogme qu'elle exprime.

C'est à l'aide de ces rapprochements que nous nous efforcerons de commenter les peintures rassemblées dans notre Recueil. Celle que re-

(1) Panofka, *Terracotten des Kônigl. Museums zu Berlin*, Taf. XVII und XVIII. Cf. *Cat. Durand*, n°s 1625 et 1626.

(2) Marchi e Tessieri, *L'Æs grave*, class. IV, tav. III, n°s 3 et 4.

(3) *Protrept.*, p. 13, ed. Pott.

(4) Voyez *supra*, p. 37.

produit la pl. X, est la plus simple, et devrait, par conséquent, laisser le moins d'incertitude. Il nous semble pourtant que notre savant et regrettable ami, Théodore Panofka, qui l'a publiée le premier dans le *Cabinet Pourtalès* (1), s'est mépris sur le sens qu'on doit y attribuer. Il a nommé *la Suppliante* l'unique figure dont cette peinture se compose, et il a cru y voir l'attitude d'une femme qui prie avec ferveur. La première objection qu'on aurait à faire contre cette explication pourrait se tirer de la différence qui existe entre les habitudes des anciens et celles des modernes, par rapport à la prière. Des nombreux monuments antiques qui montrent des personnages de l'un ou de l'autre sexe en acte de prier ou d'adorer les Dieux, une très-petite quantité nous offre les suppliants à genoux, et les exemples d'une prière passionnée où l'émotion force celui qui l'adresse à la divinité à prendre cette posture, ne sont certainement pas communs (2). Quel moment, d'ailleurs, pour prier, que celui où le corps d'une femme est dépouillé de tous ses vêtements? Tous les détails de la peinture qui nous occupe, concourent à indiquer une scène de bain. La femme qui se livre à cette occupation a déposé ses vêtements sur un tronc d'arbre tapissé de lierre; ses cheveux étalés sur ses épaules, semblent encore humides de l'eau répandue par une fontaine dont le jet vient d'être arrêté au moyen d'une clef dessinée au sommet du tableau, vers la droite. Sans doute il est difficile de comprendre quel objet la baigneuse tenait entre ses mains, si c'était un bandeau ou une éponge; mais cette incertitude n'empêche pas de saisir l'intention dominante du tableau.

La posture ἐν γόνασιν a d'ailleurs chez les anciens une signification bien autrement précise : elle exprime l'idée de la génération et de la fécondité. Un de nous l'a fait voir dans son commentaire d'une statue de marbre (3), publiée dans l'*Expédition de Morée* (4), et si l'on se rappelle que cette statue à genoux avait aussi les cheveux répandus sur les épaules comme on le remarque aux figures de la Terre, il n'y aura pas lieu de

(1) Pl. XXIX et p. 97.

(2) On rencontre un exemple de cette nature dans la vie de C. Gracchus, Plut. XVI.

(3) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. IV, p. 61 et suiv.

(4) *Architecture*, t. III, pl. 22, 2. Cf. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. XLIV *a* et *b*.

s'étonner de nous voir démêler ici une allusion à la fécondité de la nature.

N'hésitons donc pas à reconnaître dans cette femme au bain une variante curieuse de la Vénus accroupie. Le lierre qui s'enroule au tronc d'arbre devant lequel elle s'est placée, a fait penser à Panofka que sa Suppliante invoquait Bacchus. Nous admettons de même que le lierre, dans notre tableau, se rapporte à ce dieu : mais il n'est ainsi rappelé qu'à cause de son affinité mystique avec Vénus. On l'a trouvé déjà au berceau du culte d'Anaïtis dans la tradition relative à la fondation par Cyrus de la fête des *Sacæa* (1) ; le souvenir en retentit encore dans les hymnes orphiques où Vénus est appelée *la vénérable parèdre de Bacchus*, σεμνὴ Βακχοῖο πάρεδρα (2).

En aucun cas, la figure que nous venons d'étudier ne saurait passer pour enfermée au dedans d'un bain. La scène a lieu en plein air, ce qui semble exclure tout emprunt aux habitudes de la vie privée. C'est ainsi que Diane, surprise au bain par Actéon, se montre sur le sarcophage Borghèse (3), dans l'attitude de la Vénus accroupie, singularité qu'on n'aurait pu aisément expliquer, avant d'être remonté à la source orientale où la même divinité avait paru aux yeux des Grecs participer autant de Diane que de Vénus.

Qui pourrait également méconnaître une Vénus accroupie dans la peinture reproduite sur notre pl. XXXIX? On peut y étudier encore mieux que sur la pl. X, la pose propre à cette déesse : les genoux y sont mieux détachés du sol, ce qui achève d'écarter l'idée de la supplication. La déesse a le bas du corps exactement disposé comme sur les terres cuites qui nous montrent Vénus sortant du pétoncle. Elle n'est pas d'ailleurs plus renfermée dans l'intérieur d'une étuve que la figure précédente. Sous ses pieds est figuré le bord dentelé de la mer, tout parsemé de grains de sable. Au devant se déroule l'ornement destiné, sur les monuments d'ancien style, à figurer les flots de la mer. La déesse, reconnaissable au cécryphale qui entoure ses cheveux, semble recréer ses membres au moyen de l'élément dont elle est sortie ; de la main gauche

(1) Strab., XI, p. 512. Cf. *supra*, p. 49.

(2) Pseud. Orph. *Hymn.*, LV, 7.

(3) Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, T. II, pl. 113; *Musée du Louvre*, n° 315.

elle tient une phiale sans anse, et de la droite on dirait qu'elle ramène sur son corps l'eau contenue dans la phiale. Un vase placé à ses pieds et qu'on dirait couronné de lierre, est peut-être une allusion au dieu que la tradition orientale, comme nous l'avons déja vu, lui donne pour compagnon ; l'Amour qui vole au devant de la déesse et qui paraît lui apporter le vêtement dont elle va recouvrir son corps, achève de caractériser la déesse de la beauté.

La peinture reproduite sur la pl. XI, exclut encore l'idée d'un bain pris dans l'intérieur d'un édifice. La femme nue qu'on y voit accroupie, a les pieds posés sur un rocher, dans lequel s'ouvre une grotte où devait être placée la source dont la baigneuse est occupée à faire usage. Nous n'hésitons donc pas plus que pour les deux sujets precédents à reconnaître Vénus dans cette baigneuse; mais quel nom faut-il attribuer à la femme vêtue d'une tunique longue qui verse sur son dos l'eau contenue dans une *calpis ?* Est-ce la nymphe de la fontaine? En ce cas, cette nymphe pourrait recevoir le nom de *Salmacis*.

Voici pourquoi : non-seulement la Vénus que nous avons sous les yeux est remarquable par sa pose, notamment par les bras qu'elle croise sur sa poitrine, geste qui lui imprime encore davantage le caractère que nous avons, dans les réflexions qui précèdent, assigné aux figures du même genre, mais encore la manière dont elle se présente au spectateur excite notre attention. Pline (1) a soin de remarquer qu'on avait construit à Cnide, pour la Vénus de Praxitèle, un temple ouvert de tous les côtés, pour que la statue fût admirée sous chacun de ses aspects, et l'on avait lieu de croire, ajoute-t-il, que cette facilité donnée aux regards attirait les faveurs de la déesse : *Ædicula ejus tota aperitur, ut conspici possit undique effigies Deæ, favente ipsa, ut creditur facto.* Lucien (2) insiste encore plus sur cette liberté offerte à la contemplation des charmes de Vénus. « Son temple a deux portes en faveur de ceux qui veulent l'examiner en détail, et pour que rien n'échappe à l'admiration, quand on veut passer de l'aspect principal aux beautés qu'offre la partie opposée du corps de la déesse, la seconde porte par laquelle on peut entrer offre toute facilité aux spectateurs. » Ἔστι δ' ἀμφίθυρος αὐτῆς ὁ νεὼς, καὶ τοῖς

(1) *H. N.* XXXVI, 4, 4, 5. (2) *Amor.* 13.

θέλουσι τὴν θεὸν ἰδεῖν ἀκριβῶς, καὶ κατὰ νώτου, καὶ ἵνα μηδὲν αὐτῆς ἀθαύμαστον ᾖ, δι' εὐμαρείας οὖν ἔστι τῇ ἑτέρᾳ πύλῃ παρελθοῦσι τὴν ὄπισθεν εὐμορφίαν διαθρῆσαι. Il semble, d'après cette insistance des deux auteurs que c'était surtout comme *Callipyge* que la Vénus de Cnide devait attirer, non-seulement l'admiration, mais les hommages religieux, et quand Vénus se présente sous cette dernière forme, l'amour auquel elle doit présider tombe nécessairement dans les raffinements mystiques de la corruption des anciens. La stérilité inhérente à l'amour sacré est en étroit rapport avec l'être ambigu dans lequel se confondent les deux sexes, et l'on se rappelle alors comment Hermaphrodite descendit dans la source de Salmacis, située en Carie (1), par conséquent à une faible distance de Cnide. La femme tenant l'urne et qui répand l'eau sur le corps de Vénus avec une attention qu'on croirait passionnée, rappelle donc la nymphe qui, frappée de la beauté du jeune Hermaphrodite, obtint des Dieux qu'elle ne ferait plus qu'un corps avec lui.

La peinture de la pl. XII offre, dans une des deux scènes dont elle se compose, une analogie remarquable avec la précédente. On y voit de même une femme au bain, et une autre femme vêtue, qui s'empresse de verser l'eau dont une *calpis* est pleine. Mais cette nouvelle peinture, bien plus compliquée que celle dont nous venons de nous occuper, offre un contraste qui conduit à des conclusions différentes. La femme nue et accroupie que l'on voit à gauche, serait difficilement la même que la femme vêtue et assise qui lui fait pendant de l'autre côté. Aux pieds de la première est une boîte entr'ouverte et couverte de petits clous, dans laquelle on peut croire qu'elle a pris le miroir qui se voit dans sa main droite. Une boîte carrée du même genre, mais sans clous, est présentée à la seconde femme. Ce sont peut-être deux boîtes différentes : mais à quoi pourrait servir la seconde, si on la considérait comme destinée à renfermer des objets de toilette, puisque la parure de la femme vêtue à laquelle on la présente, est déjà complète? Cette observation nous porte à reconnaître plutôt dans ces boîtes deux petits coffrets destinés à renfermer les sommes que les riches amants de l'antiquité offraient aux courtisanes célèbres.

(1) Ovid. *Metam.*, IV, 288; Festus, v. *Salmacis*.

Attirés dans cette voie d'explication, nous comparons les deux figures de femme, et nous croyons distinguer deux types différents. La femme accroupie, de droite, a une largeur de formes et un embonpoint que nous retrouvons dans un précieux camée, acquis récemment par la Bibliothèque impériale, et qui offre *Laïs* au bain, nue, à genoux et avec son nom ΛΑΙϹ (1). Le même type est commun à la tête de Laïs sur les médailles de Corinthe et à la figure entière de la même courtisane, sur un vase de la Cyrénaïque où l'un de nous l'a précédemment reconnue (2).

La beauté de l'autre femme est plus délicate, son col plus mince, son visage moins large, et l'on pourrait reconnaître *Phryné* à la manière dont la moitié de son sein est découvert, sans doute par allusion au moyen par lequel Hypéride l'avait fait absoudre de l'accusation d'impiété au tribunal de l'Aréopage (3). Un précieux buste rapporté d'Athènes au XVIIe siècle, et que l'on conserve à Oxford parmi les marbres d'Arundell, montre le portrait d'une jeune femme, fière de sa beauté, *meretricem gaudentem* (4), et dont la moitié du sein est également découverte. L'un de nous, qui doit la possession d'une empreinte en plâtre de ce buste à l'amitié de M. Newton, aujourd'hui consul d'Angleterre à Mételin, a pensé qu'il fallait y reconnaître l'original même du portrait de Phryné, ouvrage de Praxitèle. Les preuves à l'appui de cette opinion ne sauraient trouver ici leur place; mais en admettant que cette explication d'un des monuments les plus parfaits et les plus singuliers du ciseau grec à la grande époque de l'art n'ait rien d'impossible, la ressemblance évidente de la seconde femme dans la peinture qui nous occupe, avec ce buste de marbre, donne un certain appui à l'attribution du nom de *Phryné*, suggéré déjà par la comparaison des deux femmes.

Nous ne nous chargeons pas ici de résoudre les difficultés chronologiques que présente l'histoire des deux *Laïs*; il nous suffit de savoir qu'il

(1) *Pierres gravées de la Bibliothèque imp.*, n° 3495.

(2) *Annales de l'Inst. arch.*, t. XIX, p. 398 et suiv. Cf. *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, tome IV, planche XLVII.

(3) Athen. *Dipnosoph.*, XIII, p. 590.

(4) Plin. *H. N.* XXXIV, 8, 19, 10.

y avait à la fois vers la cx^e olympiade, quand Praxitèle était encore dans la force de son talent et quand Apelle commençait à devenir célèbre, deux courtisanes rivales, dont l'une était Phryné et l'autre Laïs. Leur caractère ne se ressemblait pas : Laïs se montrait facile, elle ne distinguait pas le riche du pauvre, et ne fatiguait pas ses amants par ses caprices (1). Phryné, au contraire, était fière de sa beauté, et l'on cite plusieurs traits qui attestent son orgueil. Nous ne sommes pas éloignés de croire que le contraste de ces dispositions se retrouve dans les deux scènes que nous avons sous les yeux. A droite, Laïs se presse pour recevoir un nouvel amant; à ses pieds est la cassette où se dépose l'or qu'on lui offre, négligemment entr'ouverte. Tandis que le bain se prépare, elle ajuste ses cheveux dans le fameux miroir qui, dans l'antiquité, était devenu proverbial (2). La suivante, qui se hâte de préparer le bain en versant l'eau dans un labre porté sur un trépied, retient avec ses dents le bord de sa tunique transparente qui s'est détachée dans la précipitation de ses soins; l'Amour qui voltige au-dessus d'elle, l'encourage à ne pas ralentir son travail ; Laïs n'a pas l'habitude de faire attendre.

De l'autre côté, Phryné nonchalamment assise à l'ombre d'un des platanes de l'Attique, reçoit une jeune messagère qui, sans doute, vient de loin, et qui, dans son empressement, embarrassée peut-être par un trop lourd fardeau, a laissé tomber le nœud qui retenait ses cheveux, désormais abandonnés au vent; le pied droit posé sur un rocher, dans une attitude qui rappelle celle de Neptune (peut-être par allusion à la navigation qu'elle a dû accomplir pour arriver jusqu'à la célèbre et dédaigneuse courtisane), elle lui présente des deux mains un coffret rempli d'or, que celle-ci semble soupeser, comme si elle voulait se rendre compte de l'importance de l'offre qui lui est faite, avant de se décider à rendre une réponse favorable.

Mais si nous penchons à reconnaître ici le contraste de deux courtisanes célèbres, qu'on ne voie pas en cela l'abandon de l'opinion qui nous a fait ranger ce double tableau parmi les sujets propres à Vénus. Les courtisanes sont non-seulement les hiérodules, les prêtresses de

(1) Athen., XIII, p. 588, *E.*

(2) Voy. Ch. Lenormant, *Lettre sur trois vases hist.*, dans les *Annales de l'Inst. arch.*, t. XIX, p. 400.

Vénus, mais encore ses images terrestres; aussi est-il souvent presque impossible de distinguer sur les monuments les courtisanes de leur déesse, et particulièrement Laïs de Vénus. Sous le double aspect que nous a offert à son origine la déesse Anaïtis, et que nous offre encore dans la Grèce la double Vénus de Sparte, *Morpho*, c'est-à-dire *nue* (1), dans la partie supérieure du temple, armée dans le bas du même édifice, l'indulgente Laïs et la fière Phryné, semblent propres à exprimer la même opposition d'idées d'une manière à la fois ingénieuse et familière.

Nous venons de dire que l'Aphrodite *Morpho* de Sparte, était nue, et pourtant cette opinion semble contraire à la description que Pausanias donne de cette idole : le Periégète, en effet, la représente comme ayant un voile et des entraves aux pieds, καλύπτραν τε ἔχουσα καὶ πέδας περὶ τοῖς ποσί. Dans le surnom même de *Morpho*, on n'a rien vu jusqu'ici qui indiquât la nudité : l'opinion des éditeurs du nouveau Trésor d'Henri Estienne, est que la déesse adorée à Sparte avait été ainsi appelée à cause de sa beauté. Mais comment l'idée de beauté se serait-elle attachée à une figure que la tradition faisait remonter, Pausanias l'atteste, jusqu'à Tyndare, père d'Hélène? l'épithète, aux yeux des Grecs, habitués aux chefs-d'œuvre de l'art, aurait été en flagrante opposition avec la réalité. Nous croyons donc que le surnom de *Morpho* ne désignait pas les charmes de la déesse, mais uniquement l'aspect extérieur de son corps, μορφή, *forma*, libre de tout voile et manifesté ostensiblement aux regards. Reste à savoir comment cette nudité s'accordait avec le *voile* et les *entraves* dont parle Pausanias.

Pour résoudre cette difficulté, de précieuses figurines de terre cuite rapportées de Babylone et d'autres parties de l'Orient depuis quelques années, et toutes, à ce que nous croyons, encore inédites, viennent à notre secours. Ces figures, de style chaldéen ou assyrien, représentent une déesse entièrement nue, sauf un voile qui couvre sa tête et descend par derrière jusqu'à ses pieds. Les plus simples de ces figures portent les mains aux deux mamelles, comme pour en faire jaillir le lait; elles n'ont ni bijoux, ni liens; les plus riches ont des pendants d'oreilles, des colliers, des liens formés de deux tresses, probablement en sparterie,

(1) Paus., III, 15, 8.

qui se croisent sur la poitrine, et de plus le *pubis* y est recouvert par une espèce de réseau ou naturel ou artificiel, qui exagère la forme de l'hiéroglyphe égyptien, affecté à l'expression du sexe féminin. Nous connaissons une variété de ce dernier type qui montre la femme à genoux et une autre en pied, tandis qu'elle est toujours debout dans les exemples d'une nature plus simple. Dans la première de ces deux dernières variétés, qui est au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, la femme nue porte un double bracelet, et ses bras sont collés contre les hanches : l'autre a, comme les précédentes, les deux mains relevées vers le sein, et une étoile brille sur sa poitrine. Cette étoile est certainement celle de Vénus, appelée encore *Anahid* par les Persans modernes, et nous aide à reconnaître dans ces idoles une figure d'*Anaïtis*, la même en Arménie que *Mylitta* dans la Chaldée (1). Nous y retrouvons le voile καλύπτρον, et les liens, πέδαι, de l'Aphrodite *Morpho*. Il est vrai que cette dernière figure était assise, κάθηται, et que les entraves qu'elle portait étaient aux pieds. Mais si l'idole conservée à Sparte avait été assise sur ses talons comme les Pastophores égyptiens, l'auteur qui la décrit se serait-il servi d'une autre expression (2)? Quant à la place des liens, Pausanias qui les a vus aux pieds de Vénus Morpho, n'empêche pas de croire qu'on ne les eût rattachés à d'autres membres. Le voile qui descend derrière l'idole d'Hypæpa et d'autres figures d'ancien style asiatique (3), convient à des statues debout; on en comprend encore l'usage s'il s'agit d'une femme à genoux; mais dès qu'on introduit un trône, l'ajustement de ces grands voiles devient plus difficile à comprendre.

C'est sous le bénéfice de ces observations que nous abordons l'examen du tableau reproduit sur notre pl. XV. Nous y trouvons une femme

(1) Cf. Strab., XI, p. 532 et Herodot., I, 199.

(2) Il faut avouer toutefois que les figures d'ancien style de Vénus nue et assise, ne sont pas rares parmi les monuments de terre cuite. Nous en signalerons notamment une encore inédite, à ce que nous croyons, de la collection de M. le vicomte de Janzé, et où la déesse coiffée du modius, a le corps tout parsemé de roses.

(3) Voyez pour Hypæpa, la plus grande partie de la numismatique impériale, depuis Néron jusqu'à Gallien. Mionnet, t. IV, p. 52-62, *Suppl.* t. VII, p. 357-363. La pièce qui commence cette série et qui montre les portraits de Néron et d'Agrippine, est inédite.

nue avec des bracelets en forme de serpent, et une *periscélide* semblable autour de sa jambe gauche. Ces ornements nous rappellent les entraves de la Vénus Morpho, et nous commençons à comprendre qu'ils pourraient bien être l'expression adoucie des liens qui chargeaient les idoles d'Anaïtis (1).

La femme sur laquelle nous venons de jeter un premier regard est debout sur une base à deux degrés. Derrière elle est un trône sur lequel elle a laissé ses riches habits; par devant, nous voyons un balustre, surmonté d'un chapiteau dorique et qui supporte un labre. La baigneuse verse dans la main droite l'huile parfumée d'un lécythus qu'elle tient de l'autre main, et qu'elle s'apprête à répandre sur ses beaux membres. L'un de nous, en publiant la description (2) de la collection de M. le vicomte Beugnot, auquel appartenait le vase décoré de la peinture qui nous occupe, y a reconnu et devait naturellement y reconnaître *la toilette de Vénus;* les trois déesses et l'Amour mystique qui entourent la déesse ont, en conséquence, reçu de lui les noms des *Grâces* et d'*Éros*. Un nouvel examen du monument soulève néanmoins dans notre esprit des scrupules contre cette ancienne explication. Celle des Grâces qui présente la couronne à la baigneuse, est bien richement vêtue et son aspect est bien majestueux pour un personnage subordonné comme le serait l'une des Grâces. La seconde femme plus simplement vêtue, et qu'on voit assise sur la droite avec le geste d'une personne qui donnerait un conseil, semble à son tour traiter la déesse de la beauté avec peu de cérémonie, et la *calpis* qu'on voit à ses pieds n'est pas un attribut qui convienne parfaitement aux Grâces. La troisième femme est assise sur la gauche à une assez grande distance de la scène principale et sur un plan supérieur; elle est tournée en sens inverse et c'est par un mouvement de tête que son regard se dirige vers la baigneuse. L'Amour, nonchalamment étendu sur une ligne ondulée, ordinairement employée sur les vases pour indiquer les inégalités d'une colline, présente une couronne de myrte, non au personnage central,

(1) Nous devons signaler, à ce sujet, plusieurs vases de Nola d'un très-beau style, du Musée Blacas, sur lesquels des femmes nues et qui se baignent, probablement des initiées, ont autour des cuisses une bandelette ou cordon dans lequel est passé un anneau.

(2) *Cat. Beugnot*, n° 8. Ce vase se trouve aujourd'hui dans la collection Pourtalès.

mais à la femme assise sur la gauche; de l'autre main, il tient une branche du même arbre, dont, au premier abord, on ne comprend pas la destination. Enfin la baigneuse n'a pas la beauté souveraine qui appartient à Vénus; toute la séduction paraît réservée pour la femme qui lui présente la couronne.

Ces observations nous ont déterminés à chercher une autre interprétation pour ce tableau ; nous nous sommes demandé s'il n'existait pas une circonstance où Vénus elle-même aurait pu assister à la toilette d'une héroïne ou d'une déesse. Nous aurions pu nous arrêter à Hélène : nous avons préféré *Junon*, lorsqu'elle prépare ses séductions afin de surprendre Jupiter sur le mont Ida et de l'enchaîner par le sommeil (1). La description d'Homère indique bien le moment précis que l'artiste aurait choisi.

Ἀμβροσίῃ μὲν πρῶτον ἀπὸ χροὸς ἱμερόεντος
Λύματα πάντα κάθηρεν, ἀλείψατο δὲ λίπ' ἐλαίῳ
Ἀμβροσίῳ, ἑδανῷ, τό ῥά οἱ τεθυώμενον ἦεν.

v. 170-72.

« D'abord, avec l'ambroisie, elle enlève de son corps charmant jusqu'à « la plus légère impureté, et répand sur ses membres une huile douce, « onctueuse et parfumée. » Les boucles nombreuses de sa chevelure qu'elle s'occupera bientôt à disposer avec élégance, sont aussi mentionnées dans l'Iliade :

.... χερσὶ πλοκάμους ἔπλεξε φαεινοὺς,
Καλοὺς, ἀμβροσίους, ἐκ κράατος ἀθανάτοιο.

v. 176-77.

Seulement, au lieu d'aller, après sa toilette achevée, chercher Vénus, afin de lui emprunter sa ceinture, Junon a pour témoin du soin qu'elle prend de son corps, la déesse de la beauté qui, à la place d'une ceinture, lui présente une coiffure magnifique, peu différente de celle qu'Homère a vantée.

Dans cette nouvelle hypothèse, l'attitude de l'Amour s'explique

(1) Homer. *Iliad.*, Ξ, 159, sqq.

mieux : par l'abandon de sa pose, il fait pressentir le sommeil dans lequel tombera bientôt le maître des Dieux ; le rameau que l'Amour tient servira, sans doute, à répandre les effluves de calme et de torpeur auxquelles devra céder la vigilance de Jupiter. La couronne que l'Amour offre de l'autre main, est probablement destinée à récompenser la *Ruse* personnifiée, Ἀπάτη, personnage allégorique que nous connaissons maintenant par le fameux vase de Darius (1), et auquel conviennent bien la situation, le mouvement et l'expression de la figure assise à l'écart sur la gauche du tableau.

Pour compléter l'explication, nous n'avons plus à nommer que la quatrième femme, assise à droite. Au vase placé auprès d'elle, nous reconnaissons une nymphe, comme sur la pl. XI. L'Amour étant nécessairement assis sur une croupe de l'Ida, cette nymphe appartient aussi à la montagne féconde en sources qu'Homère a célébrée. C'est peut-être la mère de cette Hérophile dont parle Pausanias (2) et dont on voyait le tombeau dans le bois sacré d'Apollon Sminthien.

Sans doute, c'est une grande hardiesse à l'artiste que d'avoir représenté nue la vénérable Junon. Mais aux lieux mêmes où se place la scène que nous venons de décrire, elle s'était montrée sans voile, de même que Minerve, plus austère encore, aux regards de Pâris. La nudité des plus chastes déesses avait ainsi commencé en Asie, où nous retrouvons à une date reculée, le culte d'une divinité entièrement nue. Plus loin, en nous occupant des Grâces, nous retrouverons ce groupe des trois déesses dévoilant au berger de l'Ida leurs charmes les plus secrets, et nous pourrons alors indiquer le rapport qu'offre la scène des préparatifs de la toilette de Junon, avec le Jugement de Pâris, envisagé dans son sens religieux le plus intime.

Il aurait été fâcheux de ne pas joindre ici le revers du vase dont nous venons d'étudier la face principale, car la liaison entre le premier

(1) *Arch. Zeitung*, T. XV, 1857, Taf. CIII, S. 50 folg. Cf. *Bull. arch. Nap.* 1854, p. 129 et 169. Le nom d'ΑΠΑΤΑ se trouve aussi sur le célèbre vase de Térée du Musée de Naples. *Monuments inédits publiés par la sect. française de l'Inst. arch.* pl. XXI, et Roulez, *Nouv. Annales*, t. II, p. 266. Cf. *Bull. arch. Nap.* anno secondo 1843, p. 12.

(2) X, 12, 3.

tableau et le second est évidente; aussi notre pl. XVI complète-t-elle l'ensemble du monument. Ici l'Amour est encore figuré sur un plan supérieur, mais debout, et la couronne qui d'abord semblait destinée à l'inspiratrice des ruses de Junon contre son époux, a passé entre les mains d'un éphèbe, prêt à l'offrir à une femme vêtue avec élégance et assise sur un meuble de forme carrée. L'auteur du *Catalogue Beugnot* reconnaissait dans l'éphèbe, *Adonis*, et *Vénus* dans la femme qui l'accueille; mais de nouvelles réflexions fondées sur de nouveaux monuments, nous portent à modifier cette première explication, toute satisfaisante qu'elle paraisse au premier abord. L'objet sur lequel la femme placée au centre est assise n'est point *un trône magnifique*, ou si c'est un trône, il diffère notablement de celui qu'on voyait sur le tableau précédent, à côté de la baigneuse. Cette baigneuse elle-même, après qu'elle aura repris ses vêtements et quand sa tête portera la coiffure qui lui était présentée, différera entièrement par le costume de la femme assise du second tableau. Nous trouvons d'ailleurs une singulière ressemblance entre la pose de cette femme et celle de Danaë, recevant Jupiter sous forme de pluie, dans la peinture dont est décorée un des vases les plus magnifiques de la collection Campana (1). Il se pourrait donc que le meuble sur lequel cette femme est assise fût une *larnax*, une *cibotos*, en un mot un coffre destiné à renfermer l'or, comme celui sur lequel Éros est assis, dans la peinture du vase où l'un de nous a reconnu le philosophe *Aristippe*, entre sa fille *Arété* et la courtisane *Laïs* (2). A l'appui de ces inductions, nous devons faire remarquer que la femme debout derrière celle qui est assise, semble plutôt provoquer par son sourire et son geste le jeune homme qui se présente, une couronne à la main, que présider comme *Pitho* ou la première des Grâces à l'entrevue de *Vénus* et d'*Adonis*.

La scène entièrement familière que nous étudions, doit donc être tirée de la vie des courtisanes. La plus favorisée, déjà appuyée sur les richesses que ses charmes lui ont values, accueille de la main le jeune

(1) Voyez Gerhard, *Danaë, ein griechisches Vasenbild, vierzehntes Programm zum Berliner Winckelmannsfest*, 1854, 4°.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IV, pl. XLVII, et *Annales*, t. XIX, p. 393 et suiv.

étranger, et semble prête à recevoir sur ses genoux la pluie d'or, à l'exemple, soit de Danaë, soit des femmes qui, selon le récit d'Hérodote (1), se prostituaient dans le temple de Mylitta. Le jeune homme, la chlamyde sur l'épaule, et appuyé sur le bâton du voyageur, hésite un moment entre les deux rivales ; mais il penche pour la plus belle et la plus riche, et la couronne, un instant tenue en suspens, va devenir le signal de sa préférence, en passant aux mains de cette prêtresse de Vénus. L'Amour hermaphrodite qui domine la scène, fait appel à l'étranger, et la phiale qu'il tient dans sa main gauche, contient sans doute le philtre qui provoque la passion. S'il faut choisir un lieu pour cette scène, ce ne peut être que Corinthe, la ville par excellence des courtisanes de la Grèce. L'Amour est monté sur l'Acrocorinthe où Vénus a son temple, et les cailloux semés dans le bas du tableau, vers la gauche, indiquent probablement le rivage de la mer.

Quand Junon s'apprêtait à séduire son époux, elle avait recours à l'art des courtisanes ; elle s'exposait ainsi à ce qu'on la comparât à une de ces prêtresses de Vénus, dont le gain était consacré par un usage solennel, dans les prostitutions universelles de Babylone et dans les mystères de l'île de Cypre. A côté de l'or que la courtisane implore comme une rosée bienfaisante, se place non-seulement la pluie d'or qui séduit Danaë, mais encore le nuage doré, d'où découlent des perles brillantes de rosée, où Jupiter cache le renouvellement de ses amours avec Junon sur le sommet de l'Ida.

Τῷ ἔνι λεξάσθεν, ἐπὶ δὲ νεφέλην ἕσσαντο
Καλὴν, χρυσείην· στιλπναὶ δ'ἀπέπιπτον ἔερσαι.

Iliad. Ξ, v. 350-51.

L'or est le symbole essentiel de Vénus, χρυσίη Ἀφροδίτη, et on le retrouve dans tout le cercle de son action, depuis l'épouse auguste de Jupiter, jusqu'à la courtisane, vouée à un métier méprisé, mais consacré par la religion.

V. Nous avons vu les incertitudes et les dangers que présente l'inter-

(1) I, 199.

prétation des monuments qui semblent représenter le *Bain de Vénus;* les mêmes écueils nous attendent, lorsque nous abordons l'examen des peintures rangées à première vue sous la rubrique de *Toilette de Vénus.* Non-seulement on s'expose à attribuer un sens mythologique à des scènes qui, dans l'intention de l'artiste, ne sortent pas de la vie privée, mais encore nous devons craindre de prendre pour Vénus, ou bien une autre déesse, Diane ou Junon, ainsi qu'on l'a vu précédemment, ou une courtisane telle que Laïs ou Phryné, ou bien encore une des héroïnes, comme Hélène, qui, dans la tradition poétique, servent à exprimer l'empire de la beauté.

Dès nos premiers pas, nous rencontrons un de ces problèmes. La peinture de vase, reproduite sur notre pl. XXIV, a déjà paru à la suite du tome XVI des *Annales de l'Institut de Correspondance archéologique* (1). Notre ami, Théodore Panofka, qui empruntait ce monument au Musée de Berlin, avait été précédé, dans la description qu'il en donne, par M. Éd. Gerhard : « Une femme vêtue et coiffée, disait celui-ci, est assise sur une chaise, et élève un vase à parfums de la forme des *alabastra;* devant elle est une corbeille à ouvrage sur laquelle repose la colombe, oiseau de Vénus. Une autre femme avec une *stéphané* lui présente une cassette à bijoux et un miroir; en haut on voit suspendues des bandelettes pour le festin. Ce sujet, se rapportant, selon toute probabilité, à une chambre nuptiale, je suppose que la destination du vase était également nuptiale (2). »

Ainsi, suivant le premier interprète, la peinture en question ne sortait pas du cercle des mœurs et des usages de la Grèce. Tel ne fut pas l'avis de Panofka, lequel fut frappé du rapport que cette peinture présente avec un monument du Musée Blacas, qu'il avait lui-même publié et qu'à notre tour nous reproduisons sur notre pl. XXIV A. C'est un vase sur lequel on trouve *Pitho* et *Himéros*, expressément désignés par les inscriptions qui accompagnent leurs figures. *Himéros* assis sur un rocher, tient la clef d'une source dont le liquide est recueilli dans un vase voisin de l'*alabastron*, par *Pitho*, debout devant le Génie qui offre

(1) Pl. K, 1844 et p. 229.

(2) *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 856.

la personnification du désir (1). La peinture du Musée de Berlin montre de même l'orifice d'une fontaine d'où découle un liquide que la femme assise reçoit dans un *alabastron*. Panofka en conclut l'identité des personnages, et donne le nom de *Pitho* à la femme assise, qu'il rapproche ainsi de la femme debout du vase Blacas. Quant au liquide que reçoivent ces deux personnages, le docte interprète en déduit ingénieusement les propriétés, de celle du vase qui sert à le recueillir : mais il ne saurait dire avec précision quelle est cette substance onctueuse et parfumée, susceptible d'être renfermée dans une source. Enfin, pour lui, la compagne de *Pitho*, sur notre vase, n'est point Vénus, ni une simple servante, c'est *Charis :* et la réunion des deux Grâces de la mythologie primitive est pour lui le sujet du vase qui nous occupe.

Tout en profitant des lumières jetées sur la question par notre habile devancier, nous ne pouvons nous refuser à un autre rapprochement, qui nous est fourni par la peinture reproduite sur notre planche XXV. Ici, *Pitho*, désignée comme sur le vase du Musée Blacas, par l'inscription ΠΕΙΘΩ, est représentée en compagnie d'une femme assise sur un rocher et à laquelle appartient le nom de ΚΛΕΑ ou [ΕΥ]ΚΛΕΑ tracé au-dessous d'elle. L'attribution des deux inscriptions ne saurait présenter d'équivoque : le mot ΠΕΙΘΩ appartient bien à la femme debout, et Raoul-Rochette, qui le premier publia ce vase (2), a raison de mettre le geste de cette femme, c'est-à-dire la main droite portée en avant, en rapport avec la *Persuasion* que *Pitho* personnifie. C'est ainsi que devait être représentée la *Pitho Paregoros*, que Praxitèle avait donnée pour pendant à l'*Aphrodite Praxis* (3). La femme à laquelle elle s'adresse a de même que celle de la pl. XXIV, un *calathus* à ses pieds : d'où il faut conclure que le nom de *Pitho* ne convient à la femme assise, pas plus sur ce monument que sur l'autre.

Pitho Paregoros, ou *Conseillère*, se retrouve une seconde fois sur une hydrie inédite de la collection Blacas que reproduit notre pl. XXIX. La bouche ouverte, les deux mains étendues, elle s'adresse à une femme debout devant elle, une bandelette dans les mains, et un calathus à ses

(1) *Musée Blacas*, pl. XXII.
(2) *Mon. inéd. d'antiq. fig.*, pl. VIII.
(3) Voyez Pausanias, *Description de la Grèce*, I, 43, 6.

pieds. Cette femme, qui reçoit les encouragements de *Pitho*, est certainement la même que celle à qui s'adresse la même déesse sur la pl. XXIV; un troisième personnage, placé derrière *Pitho*, sur la peinture de la pl. XXIX, établit un dernier rapprochement entre les trois sujets dont nous avons entrepris l'examen simultané, et que range déjà sous un aspect commun le calathus placé aux pieds de la femme assise ou debout, dont le nom nous a jusqu'à présent échappé. Celle de la pl. XXIV avait déjà devant elle une femme majestueusement drapée, le front ceint d'une couronne de myrte ou de laurier, une boîte à bijoux et un miroir dans chaque main, que Panofka avait raison de ne pas confondre avec une servante. La troisième femme de la pl. XXIX, avec sa tunique et le manteau qui l'enveloppe, avec sa riche *stéphané* et le miroir qu'elle tient à la main, offre une analogie frappante avec celle de la pl. XXIV, et nous ne voyons pas désormais comment, à ses attributs et à la dignité de son maintien, nous ne la reconnaîtrions pas pour *Vénus*.

La femme au *calathus* est donc accompagnée de *Vénus* sur la pl. XXIV, de *Pitho* sur la pl. XXV, et de *Pitho* jointe à *Vénus* sur la pl. XXIX.

Pour déterminer le nom de cette femme au calathus, il est temps de faire intervenir un quatrième personnage, que nous offre le beau vase de Berlin, publié par M. O. Jahn et expliqué par l'un de nous dans une lettre adressée à son collaborateur (1). Ce vase nous montre *Hélène* se réunissant à *Pâris* dans l'intérieur du gynécée, après la fuite honteuse du héros troyen devant Diomède, en présence de *Vénus-Pitho*. Ce sujet emprunté au troisième chant de l'*Iliade*, est traité avec autant de dignité que de grâce. Hélène s'avance vers son époux, les yeux baissés, et comme subjuguée par l'influence de la déesse. Pâris debout devant elle, achève, en se regardant dans un miroir, d'effacer le désordre de sa toilette. Entre Vénus et lui est un siége sur lequel Hélène va bientôt s'asseoir, et Vénus, la tête nue, enveloppée dans un manteau, tient à la main la tige d'une plante qui doit être le *satyrium*, plante dont les propriétés aphrodisiaques sont décrites par Dioscoride (2).

(1) *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 419 et suiv.

(2) Dans son livre *sur la Matière médicale*, III, 133.

Entre l'Hélène de cette peinture et la femme assise ou debout qui, sur les trois vases que nous avons reproduits, subit l'influence de *Vénus* ou de *Pitho*, le rapprochement doit frapper tous les esprits. Ces trois monuments nous montrent donc la fille de Tyndare subjuguée par les paroles de Vénus, et s'apprêtant à recevoir son indigne amant, tandis que le vase qui vient d'être rappelé, offre Hélène déjà ramenée auprès de Pâris.

Mais comment, si cette interprétation est admise, le *calathus* ou corbeille à ouvrage, peut-il convenir à Hélène? La différence des quatre peintures que nous venons de comparer avec le récit d'Homère saute aux yeux, bien que ce récit en soit la source commune. Mais cette différence tient aux limites qui séparent les arts du dessin de la poésie. Le récit d'Homère offre un enchaînement de circonstances successives : le peintre ne pouvait et ne voulait que concentrer le récit dans un seul tableau.

Chez Homère, Hélène est déjà sur la muraille de Troie, à contempler les chances de la guerre, lorsque Vénus soustrait Pâris à la fureur de Ménélas. A peine l'a-t-elle transporté dans la chambre nuptiale de son palais, qu'elle revient auprès d'Hélène; elle prend les traits d'une vieille suivante favorite, amenée de Lacédémone et chargée habituellement du soin des ouvrages de laine :

Γρηΐ δέ μιν εἰκυῖα παλαιγενέϊ προσέειπεν,
Εἰροκόμῳ, ἥ οἱ Λακεδαίμονι ναιεταώσῃ
Ἤσκειν εἴρια καλὰ, μάλιστα δέ μιν φιλέεσκε.
Iliad. Γ, v. 386-8.

Elle l'invite à se rendre auprès de Pâris, qui, brillant de parure et de beauté, l'attend dans le *thalamus*, sans qu'on puisse imaginer qu'il sort du combat. D'abord Hélène repousse ces conseils, mais la déesse qui reprend ses traits, jette le trouble dans son âme; en vain Hélène, par d'amers reproches, cherche-t-elle à se soustraire à son empire, en la rejetant, en quelque sorte, du côté du héros qu'elle favorise : « Renonce à l'Olympe; Pâris est l'objet de tes peines, tu veilles sur lui avec tant de

sollicitude; pourquoi ne deviendrais-tu pas sa femme, ou même son esclave? »

> Μηδ' ἔτι σοῖσι πόδεσσιν ὑποστρέψειας Ὄλυμπον,
> Ἀλλ' αἰεὶ περὶ κεῖνον ὀΐζυε, καί ἑ φύλασσε,
> Εἰσόκε σ' ἢ ἄλοχον ποίησεται, ἢ ὅγε δούλην.
>
> *Iliad.* Γ, v. 407-9.

Vénus irritée la menace de sa vengeance, et dès lors la fille de Tyndare la suit docilement auprès de Pâris. Au moment de leur arrivée, déjà les femmes retournaient à leurs ouvrages :

> Ἀμφίπολοι μὲν ἔπειτα θοῶς ἐπὶ ἔργα τράποντο.
>
> v. 422.

Hélène entre dans le thalamus. Vénus, en véritable suivante, prend un siége, y fait asseoir Hélène en face de Pâris; et après les derniers reproches que l'infidèle épouse de Ménélas adresse, les yeux baissés, ὄσσε πάλιν κλίνασα (v. 427), à son amant, Vénus triomphe, et la résistance de la jeune femme ne rend que plus sensible le triomphe de l'Amour.

L'artiste qui voulait traiter ce sujet, avait à choisir, entre le moment où Vénus agit sur Hélène pour la ramener à Pâris, et celui où déjà l'influence de la déesse a réuni les deux amants. Les peintures des pl. XXIV, XXV et XXIX, appartiennent à la première scène; la seconde est représentée sur le vase du Musée de Berlin, qu'a donné M. O. Jahn, de même que sur les bas-reliefs publiés par Winckelmann (1) et par Tischbein (2).

Vénus, sur la pl. XXIV, remplit le même office que Pitho sur la pl. XXV. Ici, c'est la déesse de la Persuasion qui, apportant une bandelette, symbole des liens dans lesquels elle enlace ceux qui subissent ses suggestions, parle à la fille de Tyndare, aux mains de laquelle est déjà le coffret à bijoux, que la déesse lui a remise et qui doit ajouter l'éclat de la parure à celui de la beauté. Là, c'était Vénus elle-même qui appor-

(1) Voyez *Monumenti antichi inediti*, n° 115.

(2) *Homer nach Antiken*, S. 59. Cf. Millin, *Galer. myth.*, 540 et 541.

tait à Hélène le coffret et le miroir ; la bandelette de Pitho est suspendue au-dessus de la tête de l'héroïne. Sur la pl. XXIX, Vénus tient le miroir, et Hélène a déjà dans les mains la bandelette que Pitho lui a remise. La même bandelette figure entre les mains d'Hélène sur le vase publié par M. O. Jahn, et le miroir a, dans ce dernier monument, passé de Vénus à Pâris.

Le rocher entouré de fleurs sur lequel la pl. XXIV nous montre Hélène assise, indique sans doute que la scène se passe en plein air sur la colline d'Ilion. Le siége substitué au rocher de la pl. XXV montrerait au contraire que déjà Hélène est rentrée dans le palais et qu'elle y attend son époux. La pl. XXIX n'offre aucune indication sur le lieu du tableau.

Nous avons insisté, dans le résumé du récit d'Homère, sur les traits qui se rapportent aux occupations d'Hélène et de ses suivantes. C'est la vieille chargée habituellement du soin des ouvrages de laine dont Vénus emprunte les traits, et à peine Hélène est-elle rentrée dans le palais, que ses femmes se hâtent de reprendre leur travail. Le *calathus* sur les trois premières peintures, le large coffret qu'on remarque aux mains de deux suivantes d'Hélène, sur le vase publié par M. Jahn, ont pour objet de rendre ces traits que le poëte, avant les artistes, avait déjà jugés essentiels à exprimer. Nous en verrons bientôt la raison.

En dehors de ces diverses circonstances, il ne s'en trouve plus qu'une qui n'ait point été expliquée : c'est l'action par laquelle Hélène, sur la pl. XXIV, recueille dans un *alabastron* le liquide qui s'échappe d'une fontaine placée au-dessus de sa tête. Nous admettons les limites dans lesquelles Panofka a circonscrit la nature de ce liquide : mais quelle est la substance fluide, onctueuse et parfumée qu'on a pu extraire d'une source ? Pour arriver à la solution de ce problème, nous nous sommes rappelé les sources de *naphte* (τὸ ῥεῦμα τοῦ νάφθα, τοῦ νάφθα πηγὴ (1), qu'Alexandre, roi de Macédoine, vit avec admiration à Ecbatane, dans sa marche sur Babylone. L'historien qui donne ce détail, ajoute que les Grecs appelaient le *naphthe liquide* Μηδείας ἔλαιον, *huile de Médée*, parce qu'on considérait cette substance comme celle dont l'épouse de Jason s'était servie pour imprégner d'un feu dévorant les vêtements de

(1) Strab., XVI, p. 738. Cf. Plut *Alex.*, XXXV.

sa rivale Créuse. Il n'y a rien en effet de plus inflammable que l'huile de naphte, et c'est pourquoi on a pu la choisir comme un emblème des feux de l'amour. C'est pour cela que sur le vase du Musée Blacas, *Himéros*, ou le désir personnifié, ouvre à *Pitho* la source qui renferme l'*huile de Médée*; c'est par la même raison qu'Hélène, de même que Pitho, puise en présence de Vénus à la source d'où découle cette substance funeste. Aussi inclinons-nous à penser, avec Panofka, que l'oiseau placé sur le calathus devant Hélène, dans la peinture de la pl. XXIV, est plutôt que la colombe l'*iynx*, emblème mystérieux des ardeurs de la passion.

L'emploi allégorique du naphte liquide dans le sens que nous venons d'indiquer, et l'attribution du nom d'*huile de Médée* à cette substance, n'ont pu avoir lieu chez les Grecs avant les conquêtes d'Alexandre. C'est alors qu'en se rappelant l'origine orientale de *Médée*, on a dû rattacher le poison subtil dont cette héroïne avait fait usage au phénomène qui, dans la *Médie*, avait rempli d'admiration le prince macédonien et son armée. Ce prince portait le même nom que *Pâris*, Ἀλέξανδρος : c'est sous ce nom que le bas-relief de Naples(1), désigne le fils de Priam appuyé sur l'Amour, tandis que Vénus, assise auprès d'Hélène encore hésitante et les yeux baissés, achève de détruire ses derniers scrupules ; au-dessus du groupe formé par Hélène et Vénus, *Pitho*, désignée par son nom, de même que les autres personnages, est assise sur une colonne. Sans doute, il y a une distance immense entre les vertus guerrières d'Alexandre de Macédoine, et la lâcheté de Pâris-Alexandre. Mais lorsque le conquérant grec sembla s'amollir dans les délices de l'Asie dont il adoptait les mœurs, se renfermant dans le gynécée des Perses et s'efféminant, à l'exemple du Parsondas de la fable orientale rapportée par Ctésias (2), on put faire un rapprochement entre les deux personnages, et comparer l'époux de Roxane à l'époux d'Hélène. C'est peut-être alors que l'*huile de Médée* vint prendre place dans les peintures qui avaient trait aux amours de Pâris et d'Hélène. Les deux peintures qui en montrent la source semblent avoir été tracées dans le siècle même d'Alexandre.

(1) Voyez *supra*, p. 73.

(2) Fragm., ed. Baehr, p. 443.

Si la fable de Médée se rattache ainsi à celle d'Hélène, *Circé* peut aussi avoir donné lieu à une allusion du même genre. Circé, fille d'Aétès, le père de Médée, a, de même que l'épouse de Jason, des philtres et des poisons subtils à sa disposition. Homère nous la montre en outre occupée à tisser une toile immense et divine, fine et brillante comme les plus beaux ouvrages que les Déesses accomplissent :

Ἱστὸν ἐποιχομένης μέγαν· ἄμβροτον οἷα θεάων
Λεπτά τε καὶ χαρίεντα καὶ ἀγλαὰ ἔργα πέλονται.
Odyss., X, v. 222-23.

La réunion du *philtre* et du *tissage* dans le personnage d'Hélène, telle que nous l'offre notre pl. XXIV, achève de nous faire comprendre ce personnage, et la fable dans laquelle elle joue le rôle principal. Il n'y a pas de liens aussi forts que ceux de l'amour, et c'est aux liens de l'amour que Platon compare ceux par lesquels Hadès enlace les morts (1). L'amour d'Hélène et de Pâris, sous l'implacable ascendant de Vénus, devient ainsi un emblème des idées mystiques dans lesquelles la mort se confond et s'identifie avec la fécondité, où Plutus est le même que Pluton; et dans cet ordre de pensées, le caractère efféminé de Pâris introduit l'élément androgyne qui, comme nous l'avons montré tant de fois, est inséparable de l'ensemble dans lequel les observations qu'on vient de lire viennent de nous faire rentrer.

C'est à ce point de vue qu'il faut rapprocher, des monuments que nous avons entrepris d'expliquer, la double série des miroirs étrusques, qui nous montrent, tantôt la toilette d'Hélène, tantôt Hélène devenue reine des îles Fortunées, et placée entre Ménélas et Pâris. M. Éd. Gerhard a réuni les monuments de la première catégorie sous les n[os] CCXI à CCXVI de son *Recueil de miroirs étrusques*, et pour rassembler tous ceux qui appartiennent à la seconde, aux n[os] CCXVII et CCXVIII, il faut joindre un miroir des amours de Pâris et d'Hélène, n[o] CCVII, ainsi que le grand miroir à deux registres, de la collection Durand (2), aujourd'hui de notre Cabinet des Antiques, reproduit par M. Gerhard, sous le n[o] CLXXXI.

(1) *Cratyl.*, p. 45, ed. Bekk.

(2) *Cat.* n[o] 1972.

Les bornes de cet ouvrage s'opposent à ce que nous complétions ici cette étude comparative. Nous nous contenterons de signaler ce qui peut surtout y servir pour compléter les explications précédentes. Ainsi sur les n^{os} CCXI et CCXII, *Vénus* attache le diadème d'*Hélène*, et *Pitho* placée derrière tresse ses cheveux, en présence de *Pâris* tenant la lyre ou appuyé sur une longue tige de laurier. Sur le beau miroir Pourtalès, n° CCXIII, ce sont les *trois Grâces* qui président à la toilette d'*Hélène* en présence de *Vénus*. Le n° CCXIV nous montre *Hélène*, entre *Vénus* tenant le miroir et *Pitho*. *Pâris* est absent de ces deux monuments, ainsi que du n° CCXV, où *Hélène* tient dans sa main la fleur que nous avons vue portée par *Vénus* dans la peinture publiée par M. Jahn, tandis que *Vénus* ajuste son diadème. Sur le n° CCXVI, les deux *Némésis* ailées sont substituées à *Vénus* et à *Pitho* dans les soins de présider à la toilette de la fille de Tyndare.

Sur tous ces monuments, quand Hélène est nommée, on la désigne par le nom étrusque de *Malakisch*, dérivé très-probablement du verbe grec μαλακίζω, à cause de l'influence énervante qu'exerce la beauté (1). Il ne faut donc pas s'étonner que, sur notre pl. XXV, on ait substitué au nom d'Hélène celui de *Clea* ou d'*Euclea*, comme pour exprimer la gloire que l'épouse de Ménélas devait à ses charmes.

Le rapprochement de Pâris et d'Apollon est naturel à Troie, où le fils de Latone tenait le premier rang parmi les divinités protectrices de la cité. En voyant sur les miroirs le laurier d'Apollon s'élever auprès de Pâris, on s'explique la couronne empruntée au même arbre, que Vénus porte sur notre pl. XXIV; car cette couronne, formée d'un feuillage sans fruits, est plutôt de laurier que de myrte.

Dans l'île de Leucé, Achille a pour épouse ou Médée ou bien Hélène. Aussi ne devra-t-on pas s'étonner de voir, tantôt Hélène assise sur le trône des enfers, entre les deux rivaux, Ménélas et Pâris, portant elle-même sur sa tête la tiare orientale de Médée, et offrant le philtre de Circé à l'ombre d'Agamemnon (n° CLXXXI), tantôt Médée vêtue à l'orientale, présentant le breuvage magique à Pâris, auprès duquel s'élève une tige de laurier, tandis que, de l'autre côté, Hélène se montre demi-

(1) *Catal. Durand*, n° 1969, note 2.

nue et diadémée comme Vénus (nº CCXVIII); tantôt enfin Médée, toujours avec sa coiffure caractéristique, entre Vénus et Pâris-Apollon, qui tient la coupe, recevant dans les enfers une ombre voilée qu'on a prise pour celle de Clytemnestre, mais qui, d'après l'étude que nous venons de faire, ne saurait être que celle d'Hélène. C'est ainsi que se découvre toute une combinaison de fables poétiques, employées à expliquer les dogmes qui faisaient le fond des doctrines mystiques de l'antiquité, et cet emploi des fables cesse de paraître forcé et d'une date récente, quand on remarque le soin avec lequel Homère a conservé dans ses récits les traits qui devaient rattacher les fables, dont il faisait usage, à la source, déjà antique à son époque, des religions de l'Asie.

Nous l'avons dit souvent, les vases qui portent l'empreinte des mystères en faveur dans la Grande-Grèce aux derniers temps de l'autonomie hellénique, sont les plus difficiles à expliquer. L'embarras des interprètes, habituel en pareil cas, augmente lorsqu'ils n'ont pas la garantie de la reproduction exacte du monument qu'ils étudient. C'est ce qui nous arrive à propos de la peinture reproduite sur notre pl. XXX, d'après le recueil de Dubois-Maisonneuve (1). On y voit une femme vêtue d'une simple tunique, coiffée d'un cécryphale d'où s'échappent ses cheveux, et assise sur un ocladias d'une forme inusitée. Ses traits se reflètent dans le miroir qu'élève sa main droite, et de la main gauche elle porte par l'anse un *seau*, *situla* ou *cymbium*, attribut qui, malgré son importance, ne paraît pas avoir jusqu'ici beaucoup excité l'attention des archéologues (2). Le même attribut se montre aussi dans la main des deux femmes de-

(1) *Introduct. à l'étude des vases peints*, pl. XXIII.

(2) Nous avons cherché vainement une dissertation ou même une note dans laquelle on ait traité du *seau mystique* tel que nous l'offre la peinture qui nous occupe, en le rapprochant du vase analogue que l'on voit habituellement aux mains d'Isis (cf. Apul. *Metamorph*. XI, p. 362, ed. ad us. Delph. *Læva vero cymbium dependebat aureum; cujus ansulæ, qua parte conspicua est, insurgebat aspis, caput extollens arduum, cervicibus late tumescentibus*), et que l'on a désigné pour cela par le nom de *seau isiaque*, expression que néanmoins Champollion ne semble pas avoir adoptée. (Voyez *Notice du Musée Charles X*, p. 72, nº 52, *Vase sacré* ou grand *Seau ansé :* on a imprimé par erreur *Van sacré*.) A plus forte raison ne trouve-t-on pas de rapprochement établi, entre le *seau mystique* ou entre le *seau isiaque*, et le vase du même genre qui se voit fréquemment aux mains des divinités assyriennes, et dont la

bout, entre lesquelles la première est placée, et dont l'une a de plus un miroir dans la droite, tandis que l'autre tient un objet assez compliqué dans lequel on remarque des gâteaux, des fruits, des fleurs et des branches. Sur un des miroirs représentant la *toilette d'Hélène* que nous avons précédemment cités (1), la fille de Tyndare, avec son nom étrusque *Malakisch*, se montre entre *Vénus* (*Turan*) qui ajuste sa coiffure, et une seconde déesse tenant d'une main le seau mystique et de l'autre une fleur entr'ouverte. Cette déesse, qui correspond à *Pitho*, a pour nom *Reschualc*, nom que l'on peut comparer au latin *Suada* ou *Suadela*, avec la particule réduplicative au commencement. Le titre de *toilette d'Hélène* pourrait donc assez bien convenir à la peinture en question, si l'emploi du miroir ne faisait penser à une courtisane et surtout à Laïs. L'un de nous a rassemblé (2) les témoignages qui prouvent que le *miroir* était l'attribut essentiel de cette célèbre prêtresse de Vénus.

Le commentaire d'un monument tel que celui de la pl. XXX doit se borner à ces simples observations, en y joignant la remarque qu'en tout cas, qu'il s'agisse d'*Hélène*, de *Laïs*, ou même de *Vénus*, une empreinte mystique a été répandue sur le sujet, ainsi que le prouvent les accessoires dont il est surchargé, c'est-à-dire, et sans parler de ceux dont il a été déjà question, le *labre*, λουτήριον, placé devant la femme assise, le cygne, oiseau consacré à Vénus et qui semble nager dans le *labre*, les fruits et la branche qui accompagnent le cygne, les deux petites fenêtres, ὀπαὶ, ouvertes de chaque côté, et du milieu de l'une desquelles semble pendre une fleur et une espèce de chapelet, les bandelettes, les fleurs radiées ou les étoiles répandues dans le champ de la peinture, le feuillage dont le sol est jonché, etc. C'est ici surtout qu'il faudrait une reproduction absolument certaine du monument original; et quand bien même on posséderait cette assurance, on n'aurait encore que des conjectures à produire, soit sur l'ensemble, soit sur les détails. Nos recherches immé-

surface présente l'imitation d'un tissu de sparterie. Voyez Botta et Flandin, *Monuments de Ninive*, tom. I, pl. XXVII, XXVIII, LXXIV, LXXV; Layard, *The monuments of Niniveh*, pl. VI, VIII, IX. Sur la planche V du même ouvrage, un des seaux est orné d'une belle scène religieuse.

(1) N° CCXV. Voyez *supra*, p. 77.

(2) *Annales de l'Inst. archéol.*, t. XIX, p. 400.

diatement précédentes nous ont ramené à l'île de Leucé, aux îles Fortunées, c'est-à-dire aux emblèmes euphémiques des régions infernales. Il se peut que nous ayons ici sous les yeux la reine de cet empire, se parant pour son hymen, et dans le cygne un emblème de son époux, ce qui ramènerait l'histoire d'Hélène à celle de sa mère. Il faut voir, à ce sujet, ce que nous avons dit sur les rapports du cygne avec Vénus (1).

(1) Voyez *supra*, p. 15 et suiv. En même temps que nous donnions au public nos observations sur les monuments qui montrent une femme portée sur un cygne, M. Otto Jahn publiait une dissertation qui a paru récemment dans l'*Arch. Zeitung* de M. Éd. Gerhard, tom. XVI, 1858, n°s 119 et 120, p. 158, et à laquelle les mêmes monuments ont donné lieu. La tendance générale de ce travail, dont pourtant les considérations mythologiques et mystiques ne sont pas écartées, serait de faire considérer la déesse portée sur le cygne, et se faisant un voile avec sa draperie, comme un emblème de l'air. Mais le bas-relief de la Galerie de Florence (*Arch. Zeitung*, *l. cit.* Taf. CXIX, n° 2) sur lequel M. O. Jahn s'appuie principalement pour arriver à cette conclusion, n'offre pas la déesse de l'air montée sur un cygne. Les précédents interprètes avaient eu raison d'hésiter sur la nature de l'oiseau qui la porte : d'après sa conformation et son vol, c'est certainement une *outarde* (ὠτίς), embleme bien choisi pour exprimer l'empire de l'air, à cause des mœurs de cet oiseau de passage. Quant au vase du Musée de Vienne, reproduit Taf. CXX, n° 1, nous y reconnaissons le sanctuaire de Delphes, avec les divinités de son culte primitif : *Bacchus*, assis auprès de l'*omphalos*, avec le laurier naissant auprès de lui, et le narthex à la main ; devant lui *Neptune* reconnaissable à sa pose caractéristique, et s'adressant au jeune dieu avec un geste qui n'exclut pas la passion, ce qui rappelle le groupe mystérieux d'*Jaseus* et de *Phocus*, peint par Polygnote dans la *Lesché* de Delphes (Paus., X, 30, 2) ; derrière Bacchus, *Hermès*, emblème de la parole et par conséquent de l'oracle ; à gauche *Thyia*, que la tradition mythologique unit tantôt à Neptune et tantôt à Apollon, institutrice des orgies que les femmes athéniennes célébraient chaque année sur le Parnasse ; à droite une Minerve couronnée de lierre, *Athéné Cissæa*, en rapport avec Bacchus (elle était adorée dans la citadelle d'Épidaure, ville qu'Esculape rattachait au culte d'Apollon (Paus., II, 29, 1) : on sait que le temple de Minerve *Pronæa* était à l'entrée de Delphes (Paus., X, 8, 4). Enfin la déesse voilée, diadémée, tenant le sceptre et relevant le bord de son péplus, cette déesse portée dans l'air sur un cygne, au-dessus de Bacchus, ne saurait être assimilée à *Cyrène*, abordant au rivage de la Libye, comme M. O. Jahn l'a proposé. Une telle divinité, vraiment mère et reine, serait *Latone*, si le dieu principal de Delphes, sur le vase, était décidément Apollon : celui-ci étant remplacé par Bacchus, sa mère sur le cygne est *Dioné*, laquelle, comme aimée de Jupiter, n'est pas sans rapport ni avec *Léto*, mère d'Apollon, ni avec *Léda*, dont l'oiseau qui la porte rappelle le souvenir.

C'est encore à Vénus que se rattache la toilette représentée sur la pl. IX ; mais avons-nous ici sous les yeux la déesse elle-même, ou l'artiste l'a-t-il remplacée par quelque personnage qui puisse lui servir d'équivalent? En tout cas, la scène que nous rencontrons ici diffère de celles qui nous ont jusqu'à présent occupés. D'un côté est la *Victoire* qui étend une main protectrice sur la femme assise et occupée de sa toilette; de l'autre côté, et derrière cette femme s'avance un nouveau personnage que distingue la *stéphané* à pointes courtes de sa coiffure, et la couronne de roses qu'il tient à la main. Nous ne saurions assigner à cette dernière femme un nom plus convenable que celui de *Volupia*. On sait que sous cette dénomination était adorée à Rome la personnification de la *Volupté;* elle avait, dans son temple, auprès d'elle la figure d'*Angeronia*, déesse que son nom et ses attributs semblent devoir faire assimiler à *Pitho*, bien que *Pitho*, ou la *Persuasion*, s'offre au premier abord en opposition avec une déesse qu'on représentait avec une espèce de sceau ou de bâillon sur la bouche : *simulacrum hujus deæ ore obligato atque signato* (1) : mais *Pitho*, à cause de son action, est par excellence la divinité qui *enlace* et qui *enferme* (πεῖσμα, *corde*), et c'est cette action constrictive qu'exprime le personnage d'*Angeronia*. *Angeronia* formerait donc avec *Volupia* un groupe du même genre que celui de *Pitho* unie à *Vénus*.

Nous n'avons pas jusqu'ici rencontré, sur les monuments ou dans les auteurs grecs, l'équivalent hellénique de *Volupia*. Ce devrait être Ἡδονή, *Hédoné*, à moins qu'on ne rapproche de la divinité latine la Παιδία, *Pædia* ou le *Divertissement* personnifié, qui figure sur le vase célèbre aujourd'hui au Musée Britannique, représentant l'Amour mis en cage (2). Mais, dans tous les cas, la couronne de roses qu'on voit dans la main de la figure qui nous occupe, est l'attribut qui convient le mieux à la personnification de la *Volupté*. Le miroir dans lequel se regarde la femme assise au centre de la composition, tout en ramenant le bout de son péplus avec le geste nuptial tant de fois signalé, est disposé de telle façon que les traits qui s'y reflètent pourraient être tout aussi bien ceux de la femme debout par derrière, que ceux de la femme qui se mire. C'est

(1) Macrob., *Saturn.*, I, 10.

(2) Voyez notre pl. LXII.

qu'en effet le miroir n'a pas seulement pour objet d'exprimer les soins que la beauté prend d'elle-même : en répercutant l'image qui s'y reflète, elle la double, et conduit ainsi aux deux Vénus, aussi certaines et aussi prouvées que les deux Minerves (1).

Aussi, quelle que soit la donnée extérieure à laquelle l'artiste s'est arrêté, qu'il ait voulu représenter Laïs, adoptée par la Victoire et accompagnée de la Volupté, s'apprêtant à une nouvelle conquête, ou (ce qui nous semble moins vraisemblable) qu'un souvenir d'Hélène ait occupé son esprit, le sujet n'en conserve pas moins son caractère sacré, et c'est pourquoi nous croyons devoir mettre en rapport la présence de la *Victoire*, ainsi nommée parce qu'elle *lie* ou qu'elle est *liée* (*vincit aut vincitur*) (2), et la couronne, placée dans la main de la *Volupté* personnifiée.

C'est un sujet presque semblable qu'offre notre pl. XXIV ; seulement la *Victoire* y est remplacée par *Éros*, à coiffure féminine, comme chez l'*Éros* des mystères où la confusion des deux sexes est ordinairement mieux marquée. Derrière l'Amour et devant *Vénus* ou sa prêtresse est une femme portant une *scaphé* remplie de fruits, ce qui la rapproche de la *Pandæsia*, ΠΑΝΔΑΙΣΙΑ, ou l'*Abondance des festins* personnifiée, du vase allégorique reproduit sur notre pl. LXXXIV. La *Volupté* qui s'avance derrière la femme assise comme sur la pl. IX, offre ici plusieurs particularités remarquables. Elle est nue jusqu'à la ceinture ; un simple péplus jeté autour de ses reins et sur son épaule gauche l'enveloppe à moitié ; une couronne ou plutôt un diadème orné de roses

(1) Voyez au sujet de la *double Minerve*, les doutes qu'a dernièrement élevés M. Welcker (*Annales de l'Inst. arch.*, t. XXIX, p. 200 et suiv.). L'illustre antiquaire ne parvient à contester le sens des monuments qui nous la montrent à des signes certains, qu'au moyen de suppositions un peu hasardées et qui ne constatent que la répugnance de l'auteur pour une donnée à l'établissement de laquelle les témoignages littéraires concourent pourtant aussi bien que ceux des œuvres de l'art. Outre les vases peints, sur lesquels figure la double Minerve, cette déesse est représentée par une double tête sur de rares médailles d'Athènes. Voyez Ad. de Longpérier, *Revue numismatique*, 1845, p. 424 ; E. Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 52 ; J. de Witte, *Annales de l'Institut archéologique*, tom. XXX, p. 83.

(2) Varr., *de Ling. lat.*, V, 62. *Ipsa Victoria, ab eo, quod superati vinciuntur... Tellus, enim quod prima vincta Cœlo, Victoria ex eo.*

retient ses cheveux, et de sa main droite elle s'apprête à poser une couronne de laurier sur le front de la déesse ou de la courtisane.

Ce personnage allégorique, disposé de la même manière que le précédent, de façon que ses traits puissent se refléter dans le miroir, n'offrirait qu'une explication facile, si nous n'apercevions pas dans ses mains un objet semblable à un œuf. Ce qui empêche qu'on n'y reconnaisse un fruit, c'est la différence que présente la forme de cet objet avec la pomme placée, sans doute en souvenir de la victoire de Vénus, dans la main de la femme assise et qui se mire. Faut-il y reconnaître l'œuf des Orphiques? Ce serait un accessoire bien sérieux pour une composition dont la grâce semble avoir fait tous les frais. Peut-être n'est-ce qu'un pain de céruse, ou de tout autre fard à l'usage des courtisanes (1).

On ne saurait expliquer avec succès la composition, déjà assez développée, de la pl. XXXIII, sans la comparer avec celle de deux vases découverts dans les tombeaux de Panticapée, et que nous trouvons dans le bel ouvrage des *Antiquités du Bosphore Cimmérien* (2). Ces deux vases offrent évidemment le même sujet que le nôtre, mais avec plus de détails encore. Le premier, que nous avons fait reproduire pl. XXXIII, A, nous montre une femme richement vêtue, assise sur un siége à dossier; auprès d'elle est un *thalamus* surmonté d'un coussin et représenté en perspective par le côté de la tête. Cette femme, dont le visage est dessiné de trois quarts, a le coude gauche appuyé sur le dossier de son siége, et fait avec la main droite le *geste nuptial*, tandis que deux Génies ailés, le corps ramassé dans la pose de la Vénus accroupie, quoique suspendus, sans support apparent, dans le centre du tableau, enlacent

(1) Si l'on cherchait pour cet attribut un sens plus relevé, il faudrait penser au grumeau de sel, ἁλὸς χόνδρος, qui figurait, comme symbole de Vénus et en souvenir de la naissance de cette déesse, dans les mystères de Cypre. (Clem. Alex., *Protrept.*, p. 13, ed. Potter.) Un camée très-important du *Cabinet des médailles* (n° 61 de la *Notice* de M. Chabouillet) présente une circonstance qui n'a pas encore reçu d'explication. Au-dessous de la pompe nuptiale de Bacchus et d'Ariadne qui s'avance dans le ciel, on voit *Vénus*, assise à côté de l'*Océan* et tenant une corne d'abondance dans laquelle une *Néréide* vient de déposer un objet conique semblable à celui que la Volupté tient sur notre vase. Cet objet est sans doute le *grumeau de sel*, que la présence de l'Océan et d'une nymphe marine contribuent à faire reconnaître.

(2) Pl. XLIX et pl. LII.

des rangs de perles dans la coiffure du principal personnage, déjà remarquable par sa *stéphané* radiée. Cette femme a de plus un large collier, des pendants d'oreille, des bracelets à chaque poignet, et trois agrafes à sa tunique sur chaque épaule ; un riche péplus brodé enveloppe ses genoux. Elle est servie par trois femmes, qu'à la parfaite similitude de leur costume on doit reconnaître pour les *Grâces*. Celle qu'on voit à la droite de la femme assise porte une grande ciste et deux écharpes ; celle qui vient ensuite du même côté a dans la main gauche une autre ciste accompagnée d'une écharpe, et, de plus, elle soutient de sa main droite un troisième Génie absolument semblable aux deux précédents. La troisième des Grâces, debout devant le *thalamus* et à la gauche du principal personnage, a dans chaque main une *lecané* surmontée de son couvercle et destinée sans doute, dans cette circonstance, à renfermer les eaux de senteur propres à la toilette. Dans le champ, sont suspendues des couronnes de myrte. De chaque côté, s'avancent en volant deux Victoires qui encadrent la scène d'une manière symétrique ; elles portent un *lécythus* et un objet que nous nous efforcerons bientôt de déterminer fait pendant, dans la main de la première, à une écharpe que tient la seconde. Au revers, et derrière les deux Victoires, deux jeunes filles semblent s'entretenir de la scène principale ; l'une a les deux bras enveloppés dans un vaste péplus, l'autre, dont la main gauche est aussi cachée, tient de la main droite un *lécythus*, fermé à son orifice au moyen d'un morceau d'étoffe et d'un cordon, qu'elle semble montrer à sa compagne.

Sur le pied du vase, qui a la forme d'un *thermopolion*, on retrouve encore deux suivantes séparées par un siége à dossier resté vide. L'une tient une ciste et l'autre une écharpe.

Le même sujet avec un peu moins de développement se reproduit sur un autre vase (f. 76), dont l'origine ne diffère pas de celle du vase précédent ; nous en mettons la gravure sous les yeux du lecteur, pl. XXXIII B. Une femme richement vêtue d'une tunique transparente et d'un péplus est aussi assise au centre de la composition : *Éros* est sur ses genoux, *Pothos* derrière elle achève d'attacher sa coiffure. Elle n'est servie que par deux Grâces portant chacune une ciste et deux écharpes ; on voit de plus, dans la main de la première une *lecané*, et un *lécythus* ou *alabastron* dans la main de la seconde. Les deux Victoires qui s'avan-

cent en volant de chaque côté du tableau, de même que sur le vase précédent, tiennent, comme les Grâces, l'une un *lécythus*, l'autre une *lecané*, toutes deux l'objet sur lequel nous avons promis de nous expliquer bientôt. Au côté opposé et derrière les Victoires, deux femmes, un bras caché dans leur péplus, portent, la première une *ciste*, l'autre encore une fois l'objet en question.

Abordons maintenant notre planche XXXIII. Le premier vase de Panticapée avait en tout treize personnages : 1° la femme assise, 2° les trois Grâces, 3° les trois Génies ailés, certainement *Éros*, *Himéros* et *Pothos*, mais sans attributs qui les distinguent les uns des autres, 4° les deux Victoires, 5° deux femmes enveloppées, 6° deux suivantes sur le pied du *thermopolium*.

Le second vase, trouvé également dans la ville du Bosphore Cimméréen, mais portant, comme le premier, le cachet de la fabrique athénienne, n'avait déjà plus que sept figures : 1° la femme assise, 2° deux Grâces, 3° Éros et Pothos, 4° deux Victoires, 5° deux suivantes.

Sur le vase inédit du Musée du Louvre (1) que nous avons fait graver, pl. XXXIII, la composition est réduite à six figures seulement : 1° la femme assise, 2° deux Grâces, 3° Éros, 4° une Victoire, 5° une femme enveloppée dans son ampéchonium.

La comparaison que nous venons d'établir nous donne la clef d'un procédé employé fréquemment par les anciens, et nous fournit en même temps le moyen de compléter le sens de compositions réduites à de simples fragments empruntés aux tableaux où le sujet se trouvait amplement développé. C'est ainsi que nous rattachons à la série que nous étudions en ce moment un assez grand vase du Musée Blacas (*hydrie*, f. 89), encore inédit, où ne figurent que trois femmes : deux suivantes portant les attributs de la toilette, et un troisième personnage plus important, qui tient un miroir à la main (2). Cette réunion de figures n'offrirait aucun

(1) Ce vase a été trouvé à Bengazi et rapporté de cette localité par M. Wattier de Bourville. On sait que presque tous les vases trouvés dans l'ancienne cité des Évespérites, que Bengazi a remplacée, sont d'origine athénienne. Voyez Lenormant, *Note sur un vase panathénaïque*, dans la *Revue archéologique*, juillet 1848, p. 230.

(2) L'inscription ΑVΤΟΠΣΙΑ, qui accompagne la figure tenant le miroir, désigne

sens, si nous ne la rattachions aux scènes plus développées qui nous occupent.

En rapprochant ces divers tableaux, et en les mettant en regard de la série des miroirs que nous avons cités plus haut (1), et qui nous montrent à des traits certains la *toilette d'Hélène*, il nous serait bien difficile d'attribuer un autre nom que celui de cette héroïne à la femme constamment assise au centre de toutes ces compositions. Sans doute le personnage principal du premier vase de Panticapée aurait bien des titres pour retenir le nom de *Vénus* : les figures qui l'accompagnent, les trois Grâces et la réunion caractéristique des trois génies ailés, *Éros*, *Himéros* et *Pothos*, répondent au cortége habituel de la déesse. Mais le *thalamus*, accessoire capital dans le troisième chant de l'*Iliade*, indique que la femme en question s'apprête à recevoir un amant ou un époux; et si cette femme est Vénus, il faut alors qu'on la fasse descendre à ses amours terrestres, en la montrant qui se pare pour *Anchise* ou pour *Adonis*.

Le sujet du second vase de Panticapée est évidemment le même que celui du premier avec un moindre nombre de personnages : le thalamus, important pour qu'on reconnaisse Hélène, a été omis; mais, d'un autre côté, on ne peut s'empêcher d'être frappé du rapport que présente le génie ailé debout sur les genoux de la femme assise, avec l'Éros, complice de Pâris, sur les bas-reliefs publiés par Winckelmann et Tischbein (2). Ici, Éros a la main sur l'épaule de la femme qu'il semble dominer par son influence : celle-ci, *les yeux baissés*, et évidemment en proie aux combats de la pudeur et de l'amour, serre convulsivement dans sa main droite un oiseau, qui ne peut être que l'*Iynx* provocateur que nous avons déjà reconnu auprès d'Hélène sur le vase de la pl. XXIV.

Toute cette pantomime est trop conforme aux indications fournies par Homère pour que nous hésitions sur la vraie signification de la peinture. D'ailleurs, s'il s'agissait de Vénus, on expliquerait difficilement cette

l'action d'une personne qui se regarde elle-même. Les inscriptions des vases désignant *une action* et non un personnage sont très-rares, et nous ne pourrions en citer qu'un bien petit nombre d'exemples. Nous reviendrons, dans le § VI, sur le sens qu'il faut attribuer à l'*Autopsie*.

(1) *Supra*, p. 77. — (2) *Supra*, p. 73.

multiplication d'acolytes, placées au dedans et au dehors de la chambre nuptiale, lesquelles, au contraire, rangées autour d'Hélène, rentrent bien dans la donnée homérique, où figurent les suivantes qui retournent à leurs ouvrages en même temps qu'Hélène rentre dans son palais, et les femmes de Troie qui s'entretiennent avec malignité de la victoire de Vénus. Que l'on compare ce que l'un de nous a dit à ce sujet dans l'explication du vase de Berlin publié par M. Otto Jahn (1), et l'on trouvera une explication vraisemblable pour toutes ces figures accessoires, qui ne seraient qu'une superfétation sur un monument dont le sujet n'aurait été que la *toilette de Vénus*.

Les suivantes sont sur le pied du premier vase de Panticapée, et les femmes troyennes au-dessus, entre les Victoires. Le lécythus que tient une de ces femmes est sans doute un emblème de cette *huile de Médée* dont nous avons parlé plus haut (2), et qui était le symbole des feux de l'amour : l'artiste a sans doute voulu exprimer de cette manière l'influence dominatrice à laquelle Hélène obéit, et qui fait l'objet de la conversation des Troyennes.

Ces dernières n'ont pas trouvé place sur le second vase de Panticapée ; ce sont les suivantes qui leur ont été substituées derrière les deux Victoires. Par les attributs qu'elles portent, ces suivantes se rallient, il est vrai, à la toilette de leur maîtresse ; mais, ce soin achevé et après qu'elles auront déposé les objets qu'elles tiennent encore, il est naturel qu'elles retournent, comme dans l'*Iliade*, à leurs travaux accoutumés.

Les Victoires elles-mêmes sont plus naturellement placées dans le tableau des amours d'Hélène. Ce n'est pas seulement par une raison de symétrie que les artistes en ont tracé deux au lieu d'une : elles répondent ainsi aux deux *Némésis*, personnages d'une haute signification dans un sujet emprunté à la guerre de Troie. La parure à laquelle elles contribuent doit rehausser cette beauté fatale, destinée à enfanter tant de malheurs.

La pl. XXXIII nous offre comme un extrait des deux compositions précédentes. Ce que nous y remarquons surtout, c'est le geste nuptial

(1) *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 430 et suiv.

(2) *Supra*, p. 74.

des trois figures placées au dedans du gynécée. Par cette communauté d'attitude avec la figure assise, les deux femmes qui président à sa toilette prennent une signification plus relevée. Ce ne sera plus seulement les deux Grâces, comme sur les miroirs, comme sur les peintures précédemment analysées; l'une est *Vénus* et l'autre est *Pitho*. Comme elles président toutes deux au lit nuptial, l'artiste a répété cet attribut auprès de chacune d'elles. Le *Génie* volant qui tient une guirlande de perles pour en orner les cheveux d'Hélène, réunit la signification d'*Éros* à celle de *Pothos*, et indique ainsi l'unité dans laquelle se confondent les deux figures distinctes et opposées d'Aphrodite et de Pitho. La communauté de leurs pensées et de leurs desseins est bien exprimée d'ailleurs par l'entente de leurs regards.

Derrière la déesse qui porte la ciste, et qui doit être *Vénus*, parce qu'elle a, de plus que sa compagne, un collier et une stéphané radiée, s'avance la *Victoire*, acolyte naturel de la *Vénus victorieuse* qui vient de dompter la résistance d'Hélène. Quant à la femme enveloppée dans ses vêtements qui la suit, elle resterait à l'état d'énigme, sans les indications que fournissaient les autres monuments analogues. C'est, pour ainsi dire, un reste du groupe des Troyennes signalées dans les autres tableaux. L'expression de la malice est restée, à ce qu'il semble, empreinte sur son visage, de même que l'hésitation se manifeste encore dans la physionomie d'Hélène. Vénus et Pitho ont, au contraire, la fierté du succès empreinte dans leur attitude. Si Pitho tient le philtre enivrant de l'amour, Vénus semble prête à remettre la ciste qui renfermait les bijoux entre les mains de la Victoire sa fidèle compagne, et celle-ci, saisissant ce coffret, paraît y trouver une assurance contre tous les revers; car il renferme l'*or*, instrument irrésistible de l'amour, et c'est ainsi qu'une transition s'établit entre le sujet de la défaite d'Hélène par Vénus et les tableaux qui se rapportent aux courtisanes.

Nous n'abandonnerons pas cet examen sans avoir essayé de répandre quelque lumière sur l'objet de toilette qui se reproduit à deux reprises sur le premier vase de Panticapée, une fois dans le champ à droite d'Hélène, et une seconde fois entre les mains de la Victoire de droite, qu'on retrouve trois fois sur le second vase de Panticapée, c'est-à-dire porté par les deux Victoires et par une des suivantes, et qui reparaît encore dans

le champ de notre pl. XXXIII en pendant avec une écharpe. Cet objet d'étoffe foulée, à ce qu'il semble, se terminant en pointe, et s'ouvrant par dessous en forme de cloche, et qui paraît broché d'ornements en or ou en couleur, n'est qu'un *essuie-main*, χειρόμακτρον. Les Grecs fabriquaient les objets de cette nature avec beaucoup de recherche et de luxe. Le rhéteur Alciphron (1) fait adresser une lettre par un histrion à un de ses camarades, pour lui annoncer le bonheur et l'adresse avec lesquels il est parvenu à dérober un *essuie-main* d'une maison où on l'avait appelé pour danser le *cordax*. « Comme il est beau, dit le voleur, quelle finesse dans le tissu ! quel heureux mélange de la toile d'Égypte et de la pourpre d'Hermione ! » Ὅρα δὲ ὡς ἐστι πολυτελὲς, ὀθόνης Αἰγυπτίας καὶ ἁλουργοῦ πορφύρας τῆς Ἑρμιονιτίδος, λεπτὸν ἐς ὑπερβολὴν καὶ πολύτιμον ὕφασμα. Aussi faisait-on de ces *essuie-main* des ornements de tête pour les femmes, de même que, dans les temps modernes, on voit les femmes se coiffer avec des *mouchoirs*. Hécatée de Milet parlait des χειρόμακτρα, que les femmes de l'Asie Mineure mettaient sur leurs têtes (2), et Athénée cite des vers de Sapho où la célèbre poétesse semble désigner sous le nom de χειρόμακτρον, proprement *essuie-main*, des *mouchoirs de tête* qu'elle avait vainement offerts à Vénus, afin d'attirer ses faveurs.

Χειρόμακτρα δὲ καγγόνων πορφυρᾶ,
Καὶ ταῦτα μὲν ἀτιμάσεις,
Ἔπεμψ' ἀπὸ Φωκάας δῶρα τίμια (3).

(1) III, 46.

(2) *Ap.* Athen., IX, p. 410 D.

(3) Ce fragment, que M. Boissonade n'a pas admis dans sa collection, sans doute à cause de l'incertitude qu'il présente, a été jusqu'ici vainement torturé par les interprètes. Voy. Neue, *Sapphonis fragmenta*, XXV, p. 50 et sqq. Nous ne nous en sommes pas occupés sous le rapport de la métrique, et la coupe que nous avons établie entre les vers est conjecturale ; mais le sens général ne nous offre pas d'incertitude. Athénée (*l. cit.*) avait emprunté ce fragment au *cinquième livre des Vers à Vénus* : il n'y a donc pas de doute sur la personne à laquelle ils s'adressent. Sapho, tourmentée par son amour, dépeignait les vains efforts qu'elle avait faits pour fléchir la déesse. Le seul mot inconnu qu'offrent d'ailleurs ces vers, καγγόνων (peut-être καγγάνων, de κατὰ et de γάνος, *brillant*, à cause du poli et de la blancheur du front) est un terme éolique, équivalent à κροτάφων, et dont Athénée explique le sens : Καγγόνων κόσμον λέγει κεφαλῆς τὰ χειρόμακτρα : « en joignant le mot καγγόνων à χειρόμακτρα, Sapho fait voir que c'était une parure de tête. »

« Je t'ai envoyé de Phocée un don précieux, des *mouchoirs de tête* en pourpre; mais tu les dédaigneras comme le reste (1). »

Les broderies dont les objets représentés sur les vases sont ornés s'accordent bien avec les indications fournies par Sapho et par Alciphron.

Quant à la forme que ces riches *essuie-main* auraient reçue et que reproduiraient nos vases, on trouve à l'appui de cette conjecture un éclaircissement dans un passage d'Hérodote où le mot de χειρόμακτρον joue un rôle qui n'a point été expliqué jusqu'ici. C'est dans le récit populaire, suivant lequel le roi Rhampsinite serait descendu aux enfers, que ce mot est introduit. Le père de l'histoire raconte qu'après une partie de dés avec Déméter, où ce prince aurait tantôt gagné, tantôt perdu, il serait enfin parti avec un *essuie-main en or*, χειρόμακτρον χρύσεον, que la déesse lui aurait donné (2). Cette fable singulière ne peut s'entendre que d'une interprétation vulgaire donnée à quelqu'un des sujets symboliques qui, le plus communément, décoraient les tombeaux des rois. Or, on remarque, parmi ces sujets, une scène où l'une des déesses qui préside à l'Amenti (l'enfer égyptien) fait don au roi défunt d'un riche collier. M. Th. Devéria a publié une dissertation intéressante sur des sujets du même genre qui se rencontrent dans la décoration des caisses de momie (3), et Champollion a rapporté de la vallée de Biban-el-Molouk, au Musée du Louvre, un bas-relief colorié, d'une admirable exécution, qui représente la déesse Hathor détachant de sa poitrine le riche collier à contre-poids dont elle était parée, pour en faire présent au roi Séthos I[er] (4). Ce collier, épais et renflé par le milieu, semble formé d'une étoffe foulée et toute parsemée de perles. On n'aurait qu'à le couper par le milieu pour en faire, et pour la forme et pour la décoration, deux des objets inconnus que nous avons distingués sur nos vases, et auxquels nous avons attribué le nom d'*essuie-main*, χειρόμακτρον. On conçoit qu'Hérodote, habitué à voir en Asie des objets de ce genre, ait

(1) Parmi les figurines de *Vénus* en bronze, découvertes depuis quelques années à Tortose (*Antaradus* de Phénicie), on en distingue qui portent le χειρόμακτρον à la main. Une de ces figurines, d'un style très-élégant, fait partie du cabinet du comte Turpin de Crissé.

(2) II, 122.

(3) *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XXII, p. 150 et suivantes.

(4) Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. III, pl. CCLI, n° 2.

désigné par les mots d'*essuie-main en or*, χειρόμακτρον χρύσεον, l'attribut symbolique que les déesses de l'Amenti remettent au mort. Nous avons vu, dans le passage cité d'Alciphron, que la pourpre la plus précieuse était combinée avec la plus fine toile égyptienne pour orner les *essuie-main*. Plus tard les *mantelia* des riches Romains furent brochés d'or; on en cite de semblables comme exemples du luxe d'Hadrien, d'Élagabale et de Gallien (1). Mais probablement cette recherche n'était qu'un emprunt fait à l'ancien luxe asiatique.

La peinture (pl. XXXII) que nous empruntons au Recueil de Millin (2), complète l'ensemble des monuments que nous avions envisagés d'abord comme pouvant se rapporter à la *toilette de Vénus*. Comme ce monument a été publié à l'époque où l'on ne craignait pas de surcharger de restaurations les vases mal conservés, nous ne saurions répondre de tous les détails que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs, et quelques-uns de ces détails, tels par exemple que le sceptre placé dans la main de la femme assise, ne laissent pas de nous être suspects. D'après les autres monuments analogues, une fleur, comme celle que tient Hélène sur le miroir étrusque, reproduit pl. CCXV du Recueil de M. Éd. Gerhard, conviendrait beaucoup mieux qu'un sceptre à la nature du sujet. Mais sauf cette incertitude inévitable, et qui ne porte heureusement que sur des circonstances secondaires, il semble impossible de méconnaître le rapport qu'offre cette nouvelle peinture avec celles que nous avons déjà expliquées.

La colonne dorique qui s'élève vers la droite montre l'intérieur du gynécée; l'indication du lit nuptial se retrouve vers la gauche. *Hélène* assise au centre, comme dans les scènes précédentes, est couronnée par l'*Amour* qui voltige au-dessus d'elle; une seconde couronne de myrte est suspendue dans le champ de la peinture. Des trois *Grâces* qui s'occupent à parer l'héroïne, la première, qui tient le coffre destiné à renfermer les habits (3), se détourne après avoir accompli son office; les

(1) Lamprid., *Elagab.*, 27 et *Alex. Sev.*, 37; Trebellius Poll., *Gallien.*, 16.

(2) *Vases peints*, t. II, pl. XLIII.

(3) Un coffre tout à fait semblable se voit auprès de *Laïs*, sur le vase de Cyrène, expliqué dans la *Lettre à M. de Witte sur trois nouveaux vases historiques*, dans les *Annales de l'Inst. arch.*, t. XIX, p. 392 et suiv.

deux autres, dont les fonctions ne sont pas encore terminées, portent deux *cistes* à pieds d'une forme particulière, et destinées sans doute à renfermer, ici les bijoux (qu'Hélène n'a pas encore), et là le miroir, le fard et les autres instruments de la toilette. Cette seconde et cette troisième *Grâce* sont debout de chaque côté d'Hélène. Aux deux extrémités, sont deux déesses portant de longs sceptres, qu'à leur port majestueux on reconnaît pour *Vénus* et pour *Pitho*. En dehors du *thalamus* et sur la droite, les deux femmes dont l'attention se porte vers ce qui se passe au dedans peuvent être rangées parmi les suivantes de la fille de Léda. L'une d'elles porte encore un coffre pour les habits, qui, sans doute, renferme les tissus qu'elles sont chargées d'orner de broderies.

Cette explication est si naturelle et si conforme aux observations précédentes qu'il faudrait s'en tenir là, si nous ne rencontrions dans le Recueil de d'Hancarville (1) un vase de la première collection d'Hamilton, dont l'analogie avec celui qui nous occupe ne saurait être mise en doute, et où l'intervention d'un neuvième personnage peut ouvrir une nouvelle perspective à nos recherches. Nous avons donné en réduction la composition du vase d'Hamilton dans notre second volume (2), en le comparant avec le célèbre vase de la Galerie de Florence sur lequel nous avons reconnu une scène tirée de la comédie des *Muses* d'Épicharme.

Inghirami (3) nous avait précédés dans le rapprochement du vase de Florence avec celui d'Hamilton, et c'est pourquoi, reconnaissant sur le second une réunion de *Muses*, nous n'avions pu refuser le nom d'*Apollon* au personnage qui s'avance sur la droite, une longue tige de laurier à la main. Or, comme ce personnage se dirige évidemment vers une Muse assise, à la toilette de laquelle ses sœurs semblent présider, il nous paraissait évident que le tableau avait pour sujet l'union d'*Apollon* avec une des filles de Mnémosyne, probablement avec *Calliope*.

Mais comment, d'un autre côté, après que nous avons coordonné la série des peintures et des miroirs qui représentent la *toilette d'Hélène*, méconnaître les rapports de ce dernier tableau avec ceux qui précèdent? Le nombre des femmes est ici le même que sur la peinture de la pl. XXXII;

(1) I, pl. XXXII.
(2) P. 257.
(3) Voyez *Monumenti etruschi*, ser. V, tavola X.

les suivantes d'Hélène n'y sont pas aussi clairement distinctes des *Grâces* que dans l'autre composition; mais on reconnaît au moins deux de ces dernières qui s'approchent d'*Hélène*, assise à gauche, au pied de la colonne dorique qui indique la clôture du gynécée. Les cheveux de l'héroïne flottent encore sur ses épaules; l'une des Grâces qui la servent porte le coffre à bijoux, l'autre tient une couronne de myrte, et deux autres couronnes du même feuillage sont suspendues aux murailles de la salle. *Vénus* préside à la parure d'Hélène; elle est armée d'un sceptre, comme sur la pl. XXXII, mais elle est assise, et l'*Amour*, qui s'élance des genoux de *Pitho* également assise, au lieu de s'occuper d'Hélène, voltige autour de sa propre mère dont il ajuste la stéphané radiée, indiquant ainsi sans doute que *Vénus* n'est pas seulement la protectrice de Pâris, mais encore son épouse mystérieuse, ainsi qu'Homère lui-même le fait entendre dans les vers que nous avons précédemment cités (1). Entre Vénus et Pitho, est le *calathus* que nous avons déjà rencontré sur les vases qui s'expliquent par la toilette d'Hélène.

Dans l'hypothèse que nous suivons en ce moment, la troisième des Grâces serait celle qu'on voit à gauche, et qui n'aurait quitté un instant la chambre nuptiale que pour prendre une *lecané* des mains de la femme qui s'avance à l'extrémité du tableau. Cette femme, noblement drapée dans son péplus, ne saurait être prise pour une suivante : c'est peut-être *Médée*, et le liquide contenu dans la *lecané* serait le philtre amoureux destiné à troubler le cœur d'Hélène. S'il en est ainsi, l'autre femme à droite qui accompagne Pâris et porte le coffre où sans doute est renfermé le voile mystérieux dans lequel s'envelopperont bientôt les deux époux, pourrait, par analogie (car son costume est exactement le même que celui de *Médée*), recevoir le nom de *Médésicasté*, fille de Priam et sœur de Pâris. Dans le nom de *Médésicasté* nous trouvons en effet les soins de la toilette : (μήδομαι comme μέδομαι, *prendre soin*, κάζω, κέκασμαι, *orner*) (2). *Médée* et *Médésicasté* avec leur signification symbolique répondent ici aux deux *Némésis* des vases et des miroirs.

(1) *Supra*, p. 79.

(2) Les deux *hypopodia* qu'on remarque sur le vase d'Hamilton doivent servir à expliquer l'objet incertain, parce qu'il est mal reproduit, qu'on remarque entre les deux suivantes d'Hélène sur la pl. XXXII.

Faut-il donc absolument renoncer à notre première explication d'*Apollon* et *Calliope?* mais, d'un autre côté, la présence de la tige de laurier aux mains de Pâris, comme sur les miroirs étrusques où nous voyons ce héros avec les attributs d'Apollon, le laurier ou la lyre (1), suffit-elle pour nous faire admettre, sur un vase, une désignation aussi insolite de l'époux d'Hélène?

Le vase de marbre publié par Tischbein (2) nous montre trois *Muses*, Polymnie, Érato et Calliope, en présence de la réconciliation d'Hélène et de Pâris, favorisée par Vénus et par l'Amour. On dira peut-être que les *Muses* n'interviennent ici qu'à cause du rôle prépondérant que les amours de Pâris et d'Hélène jouent dans l'*Iliade*, et par conséquent dans le reste de la poésie grecque. On rappellera à ce sujet la place que les Muses tiennent dans le bas-relief de l'Apothéose d'Homère (3). Mais n'existerait-il pas un rapport plus intime et plus curieux entre Hélène et les Muses? Nous avons rencontré sur notre pl. XXV une femme, qui ne peut être qu'*Hélène*, et qui pourtant est désignée par le nom de ΚΛΕΑ (4), et ΚΛΕΩ est la forme sous laquelle se présente le nom de *Clio*, l'une des Muses, sur le couvercle de vase du Musée Blacas, reproduit sur la pl. LXXXVI, A de notre second volume. Il n'est donc pas impossible qu'Hélène soit une *Muse*, de même que Pâris, au moins sur les miroirs étrusques, devient un véritable Apollon.

Engagés dans cette voie nouvelle, nous rencontrons à Troie, et tout auprès de Pâris et d'Hélène, le groupe des deux enfants de *Priam*, *Hélénus* et *Cassandre*, objets des faveurs d'Apollon, auquel ils doivent la faculté de prédire l'avenir (5). *Hélénus*, après la mort de Pâris, dispute à Déiphobe la possession d'*Hélène* (6), et, d'un autre côté, *Cassandre*, qui porte aussi le nom d'*Alexandra*, préféré par Lycophron (7) à cause de son caractère mystique, semble appelée à former un couple avec *Pâris-Alexandre*. Les deux principales divinités de Troie sont *Apollon* et

(1) Éd. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, nos CCXI, CCXII et CCXVII.

(2) *Homer nach Antiken*, S. 59. Cf. Millin, *Galer. myth.*, CLIX, 541.

(3) Cuper, *Apotheosis Homeri;* Millin, *Galer. myth.*, CXLVIII, 548.

(4) *Supra*, p. 70.

(5) Eustath. *ad* Homer., *Iliad.* H, p. 663; Apollod., III, 12, 5. Cf. Hygin., *Fab.*, XCIII.

(6) Conon, *Narr.*, XXXIV; Serv. *ad* Virg., *Æn.*, II, 166.

(7) Cf. Paus., III, 19, 5; et 26, 3.

Minerve; Alexandre est représenté sur les miroirs étrusques avec les attributs d'*Apollon*, et *Alexandra* embrasse vainement la statue de *Minerve*, pour échapper aux violences d'Ajax. Un groupe fondamental d'*Apollon-Alexandre* et de *Minerve-Alexandra* semble donc devoir se retrouver dans la religion de Troie; et quand *Hélène* se refuse à l'empressement de *Pâris*, on croit reconnaître en elle une trace de la pudeur de *Pallas* ou de *Cassandre*.

Le devin *Hélénus* en regard de *Pâris*, la prophétesse *Alexandra* rapprochée d'*Hélène*, à cause de la puissance de la parole communiquée par Apollon à Hélénus et à sa sœur, justifient la présence des Muses dans la scène des amours de Pâris et d'Hélène. *Hélénus* ressemble au *Belenus* emprunté par les peuples des bords de l'Adriatique (1) à l'Asie, et *Hélène* a été souvent comparée à la *Séléné* des Grecs, dont les rapports intimes avec la déesse qui porte le Gorgonium ont été d'ailleurs solidement établis (2).

Ainsi, sous un certain rapport, on devrait reconnaître ici le rapprochement, ou, comme on dit, la conjonction du *Soleil*, qui féconde, avec

(1) *Belenus* était la principale divinité d'Aquilée; mais cette colonie latine de l'Italie Transpadane devait avoir emprunté ce culte aux nations de la contrée, dont la plupart étaient d'origine gauloise. La forme *Belenus* que fournissent les inscriptions et qu'on retrouve dans Capitolin (*Maximin.*, 22) comme dans Tertullien (*Apolog.*, 23), rappelle le *Balanius*, dieu adoré a Héliopolis de Syrie (*Chron. Pasc.*, t. I, p. 561, τὸ ἱερὸν Ἡλιούπολεως τὸ τοῦ Βαλανίου), et *Balanius*, suivant Movers (*Phoeniz.*, Bd. I, S. 171), n'est pas autre chose que בעלן, *notre seigneur*. Il y a entre *Balanius* et *Belenus* la même différence qu'entre la forme pleine *Baal*, propre aux Phéniciens, et la forme contracte *Bel*, en usage à Babylone. Quant à *Hélénus*, mis au lieu de *Belenus*, il faut se rappeler que le dieu principal des Phéniciens du Nord était *El* (Movers, in Ersch und Gruber, *Encyclop.*, Th. XXI, p. 387), nom dont le sens est *le fort*, et qui offre le même rapport avec *Aal*, *le dominateur*, que *Bel* avec *Baal*. La forme punique *Alonim*, dans le *Pœnulus* (acte. V, scène I, vers 4), Ἐλιοῦν, traduit par Ὕψιστος, en Phénicie (Sanchon, page 24, edition Orelli), conduit à une interprétation raisonnable du nom d'*Hélénus* comme prêtre d'Apollon. Quant à l'analogie de *Séléné* avec *Hélène*, il faut se rappeler la synonymie de σέλας et de ἕλη dans le sens de *splendeur*, et pour rapprocher *Hélénus* d'*Hélène*, se souvenir de la forme אהל, = הלל, *splendeur*, la *splendeur* étant un des caractères de la divinité, de même que la *supériorité* על, et la *force* אל.

(2) Voy. les *Études sur le culte d'Hécate*, par M. le duc de Luynes.

la *Lune*, qui renferme le dépôt des germes de la création (1). Mais à côté de l'aspect physique des questions religieuses se montre toujours et dès l'origine, le côté métaphysique, et alors la *parole* devient le symbole du principe actif, de même que la propriété passive de la nature nous est offerte dans la personnification d'un être qui prononce les oracles sous l'influence du dieu qui la domine.

L'allégorie, non moins familière aux Grecs que la forme mythologique, s'était certainement emparée de ces idées. C'est ainsi qu'à côté du groupe de *Cratos* et de *Bia*, introduit par Eschyle dans son Prométhée (2), et avant celui de *Poros* et de *Penia*, inventé ou renouvelé par Platon (3), se montre le *Logos* uni à *Logina* dans une des comédies d'*Épicharme* (4). Λογίνα est un composé de λόγος, comme λίθινος tiré de λίθος, ξύλινος de ξύλον, qui montre la subordination et la passivité de la femme en contraste avec l'activité du principe mâle. Le titre seul de la comédie d'Épicharme, Λόγος καὶ Λογίνα, à défaut de renseignements plus précis, suffit donc pour faire admettre que le poëte philosophe avait, dans cet ouvrage, présenté sous un aspect comique, l'union de la *parole* créatrice, λόγος, avec la créature qui la reflète, λογίνα.

Ce titre de comédie rappelle d'ailleurs celui d'une composition comparativement bien récente, le Traité des sept arts libéraux, écrit par Martianus Capella, Africain du ve siècle de notre ère, sous le titre de *Noces de la Philologie et de Mercure*, *De nuptiis Philologiæ et Mercurii.* On ne peut pas plus contester, en effet, les rapports de λόγος avec *Mercure*, ce dieu dont Macrobe a dit : *Scimus autem Mercurium vocis ac sermonis potentem* (5), que ceux de Λογίνα, avec la *Philologie* personnifiée par Martianus Capella. On a peut-être trop négligé jusqu'ici l'ouvrage de cet auteur, écrit d'un style obscur et affecté, mais qui porte les traces d'une composition plus ancienne ; et quant à cette question d'origine, nous ne serions pas loin de penser que Martianus Capella avait fait plus d'un emprunt à la comédie d'Épicharme (6). Ce n'est pas

(1) Macrob., *in Somn. Scipionis*, I, 11; Plutarch., *De Isid. et Osirid.*, t. VII, p. 452, ed. Reiske. Cf. le second volume de notre ouvrage, p. 321.

(2) V. 12.

(3) *Sympos.*, p. 203, B.

(4) *Fragm.*, ed. Kruseman, p. 52 et sqq.

(5) *Saturn.*, I, 12.

(6) Parmi les inventions dont se compose l'allégorie de Martianus Capella, nous dis-

ici le lieu de pousser plus loin cette recherche ; ce que nous avons dit suffit sans doute pour faire comprendre la relation d'Apollon et des Muses avec la fable des amours d'Hélène et de Pâris, et pour expliquer, pour la première fois peut-être, d'où vient que les Muses, en tant que personnification multiple du langage, employé lui-même comme l'emblème le plus élevé de la force créatrice, figurent si souvent dans les scènes qui se rapportent à la succession des phénomènes de la nature, c'est-à-dire dans les sujets funèbres des sarcophages et dans les sujets nuptiaux des vases peints (1).

En étudiant, dans notre second volume (2), cette transformation des Muses en femmes occupées des détails de la toilette, nous avions laissé sans solution une énigme dont l'étude d'autres monuments vient de fournir l'explication. Le vase d'Hamilton n'est pas le seul des objets de ce genre où l'artiste ait réuni à dessein les traits propres à fournir une double explication. Nos lecteurs feront bien de s'arrêter comme nous sur la limite du mystère, et de ne pas se presser de sortir de l'incertitude où

tinguons, comme offrant un caractère vraiment comique, celle qui fait offrir à la jeune vierge, destinée à s'unir à Mercure, un breuvage préparé par *Athanasia*, ou l'Immortalité personnifiée, ce breuvage remplissant la condition mise à l'admission de *Philologia* parmi les dieux, de faire vomir à la fiancée du dieu de Cyllène tous les écrits dont elle s'était nourrie sur la terre : *Huc vero illa nausea ac vomitio laborata in omnigenum copias convertitur litterarum. Cernere erat, qui libri quantaque volumina, quot linguarum opera ex ore virginis defluebant.* II, 136. Épicharme avait peut-être de même fait rendre par *Logina* tous les auteurs qu'elle avait ingurgités avant de s'unir à *Logos*, la parole par excellence. Une telle fiction était de nature à multiplier les traits de satire littéraire, qu'on rencontrait aussi dans la comédie des *Muses*. (Voy. t. II, p. 259.) Du moins un des trois fragments de *Logos et Logina* qui nous sont parvenus, appartenait sans doute à une énumération des différents genres de poésie :

Οἱ τοὺς ἰάμβους καττὸν ἀρχαῖον τρόπον
Ὃν πρᾶτος εἰσηγήσατ' Ἀριστόξενος :

« Les auteurs qui font les iambes à l'ancienne manière, comme ceux qu'Aristoxène fut le premier à introduire. » Hephæst., *Enchir.*, p. 45, ed. Gaisford.

(1) *Hyménée*, le génie qui préside aux mariages, est fils d'*Apollon* et de *Calliope*. Schol. *ad* Pind., *Pyth.*, IV, 313. D'autres lui donnent pour mère *Terpsichore*. (Procl. *Chrestom. ap.* Phot., *Bibl.*, p. 425); Catulle (LXI, 2) le fait fils d'*Uranie*. Il est appelé en termes généraux *Musa genitus* par Claudien, XXXI, *Epithal. I Pallad. et Celer.*, v. 33.

(2) P. 257.

les laisse notre propre hésitation entre *Pâris* et *Apollon*, entre *Hélène* et *Calliope*.

VI. *La double Vénus*. Ce qu'a de nouveau l'aspect sous lequel le *Bain de Vénus* se présente maintenant à nos yeux, c'est le doublement de la déesse. Sans doute, il semblera plus naturel à beaucoup d'archéologues de ne pas recourir, comme nous allons le faire, à un genre d'explication qui paraît ne s'appuyer sur aucun texte formel. On trouverait plus prudent et plus sûr de n'envisager, par exemple, dans les deux femmes de notre pl. XIII, ou qu'un sujet familier, ou même qu'un vague sujet mystique. Dans cette dernière hypothèse, ce seraient deux femmes pratiquant les purifications qu'on suppose avoir toujours précédé la célébration des rites et des spectacles auxquels les initiés prenaient part. Il y avait en Grèce comme en Italie des mystères réservés aux femmes, et les premiers interprètes ont été généralement disposés à rapporter les scènes du genre de celles qu'on trouve sur nos pl. XIII, XIV, XXI, XXII, de même que celles où l'on a vu précédemment une femme qui se baigne seule (pl. X, XI, XII et XV), à cette espèce d'institution.

Les *Thesmophories* d'Athènes sont les seuls des mystères réservés aux femmes, sur les rites desquels nous possédions quelques renseignements. Aristophane, qui nous les fournit, ne dit rien d'une purification préliminaire par le moyen du bain. Quant aux mystères de la Bonne Déesse qui avaient lieu à Rome, le secret de ce qui s'y passait entre les femmes a été beaucoup mieux gardé : toute la discussion sur le sacrilége de Clodius n'a laissé à cet égard percer aucun indice. Nonobstant ce silence, nous ne doutons pas que le témoignage des monuments ne suffise pour faire admettre l'usage du bain, pendant ou avant les mystères célébrés par les femmes; et comme la plupart des peintures de vases dont on peut déduire cette notion appartiennent aux fabriques italiotes, ce serait pousser trop loin le scepticisme que de se refuser à comprendre l'usage du bain des femmes dans les cérémonies dont se composaient les rites des mystères en Italie.

Cette conséquence ne se déduit pas seulement des monuments de la dernière époque des vases, de ceux que fournissent les nécropoles de l'Apulie et du Samnium. On en trouve la trace jusque sur les vases de

Nola, du plus beau temps, bien que les archéologues se soient habitués à considérer les produits des fouilles de Nola comme empreints exclusivement d'hellénisme, sans mélange des éléments propres à l'Italie. La précieuse collection du duc de Blacas, rendue enfin à l'étude par le digne héritier de celui qui l'a formée, renferme trois vases du style le plus pur et le plus élégant, où des femmes nues offrent la particularité qu'on remarque sur la peinture de notre pl. XIV, bien que le monument qui l'a fournie ait une physionomie purement italiote. Nous voulons parler du lien formé autour de la cuisse et dans lequel un anneau semble passé. Cet attribut, qui ne paraît pas avoir jusqu'ici attiré l'attention des archéologues, ne saurait s'expliquer autrement que par la consécration des femmes qui le portent à une divinité : c'est comme une marque d'esclavage, par conséquent un caractère d'hiérodule, comparable à l'anneau de Prométhée que portaient les Athéniens et sur lequel nous avons précédemment donné des explications développées (1).

Sur le premier des vases de la collection Blacas que nous signalons ici, deux femmes comme celles de notre pl. XIII sont debout devant une vasque semblable à celles qu'on voyait dans les thermes antiques (2). Le second nous montre une seule femme nue qui s'apprête à entrer dans le bain; le troisième offre une scène à laquelle nous ne connaissons rien d'analogue : une femme drapée, debout, et tenant à la main le bâton du *chorodidascale*, semble diriger une danse qu'exécutent deux jeunes filles nues, et dont une fait jouer des crotales dans chaque main. Ces danses de femmes nues ne peuvent avoir eu lieu que dans les mystères réservés à l'autre sexe, et c'est une raison de plus pour rapporter aux cérémonies mystiques les scènes de bain qui nous montrent le lien de la cuisse dont nous venons de nous occuper.

Malgré ces remarques, le caractère divin reste empreint sur les figures de la pl. XIII et sur celles des autres tableaux que nous avons rangés à la suite du premier. Ce sont des initiées, si l'on veut, mais ces initiées jouent un rôle de divinités. Leur action est, en quelque sorte, un drame où chaque personnage se modèle sur un des êtres dont la religion

(1) T. III, p. 28.

(2) Voy. le plan des Thermes de Pompéi, *Museo Borbonico*, t. II, tav. XLIX-LII.

se compose. Dans ce sens, l'antiquité avait déjà ses *mystères*, comme le moyen âge a eu plus tard les siens.

En appliquant ces réflexions, à la pl. XIII, nous sommes frappés des ressemblances et des contrastes qu'offrent les deux figures qui y sont représentées. Toutes deux sont nues; elles ont aux deux bras les mêmes bracelets et à l'une des jambes la même périscélide; le même rang de perles leur sert de collier. Placées en face l'une de l'autre, en supposant que la vasque qui les sépare soit remplie d'eau, une partie essentielle de leur corps doit s'y refléter et les images du même objet peuvent s'y confondre. Leurs regards au moins semblent converger au même point de rencontre, et tandis que l'une soutient le coffret qui renferme les instruments de la toilette, l'autre fait le geste de puiser dans le même coffret. De l'autre côté, les deux mains se réunissent.

Cependant, la femme de gauche a pour coiffure une *sphendoné* terminée par une bandelette flottante d'où ne s'échappe que l'extrémité des cheveux : derrière elle, s'élève une tige de myrte. Quant à la femme de droite, elle a les cheveux épars sur les épaules, et une guirlande de lierre lui sert de couronne. L'hélice d'une plante fait pendant à la tige de myrte qui accompagne l'autre personnage; la bandelette suspendue derrière la seconde femme, dans le champ de la peinture, est un emblème qui doit appartenir à toutes deux.

La double Vénus nous semble ici bien marquée; au feuillage du lierre, on reconnaît la *Vénus-Libera*, la Proserpine à laquelle convient particulièrement l'hélice, symbole des mystères de Cérès. L'autre Vénus est la Vénus Céleste, la véritable Aphrodite, celle qui partage avec Proserpine la possession d'Adonis. Malgré la rivalité qui les divise, l'union dont témoigne la peinture qui nous occupe fait ici leur identité.

Nous les retrouvons sur la pl. XIV, mais sans attributs distincts, et avec une parité singulière. Toutes deux offrent ici la même coiffure, semblable d'ailleurs à celle de la Vénus Céleste dans le tableau précédent. Nous avons déjà parlé du lien et de l'anneau qu'on voit autour de leur cuisse. Elles ont de plus un autre lien passé en écharpe sur une épaule et noué de côté au-dessus de la hanche. Si l'on n'aperçoit que le collier d'une d'entre elles, c'est que celui de l'autre est caché par le mouvement du corps et par les deux bras de l'Amour qui s'approche d'elle.

Chacune a derrière elle la draperie dont elle vient de se dépouiller, et, placées en face l'une de l'autre, elles reproduisent par leur attitude le type de la Vénus accroupie.

Au lieu d'une vasque comme sur la peinture précédente, nous voyons entre elles un large *lébès* posé sur un trépied de forme surbaissée. Elles ont d'ailleurs un certain nombre d'attributs communs dispersés dans le champ du tableau, le coffret de la toilette, deux sphères et deux diptyques. Ce dernier symbole offre une de ces énigmes dont abondent les vases mystiques et dont la science s'est jusqu'ici assez peu inquiétée. Peut-être le nom que cet objet porte en grec, et l'étymologie peu comprise que l'on assigne à ce nom, nous serviront-ils à deviner le sens qu'il y faut attribuer.

Les tablettes à deux volets qui reçurent plus tard le nom de *diptyques*, parce qu'elles se replient en deux sur elles-mêmes, s'appelaient dans l'antiquité grecque du nom de δέλτοι. Δέλτος, au singulier, est la simple tablette enduite de cire, comme celle dont on fit usage en France, dans la comptabilité royale jusqu'au XIVe siècle, et dont on retrouve la trace dans quelques usages encore plus modernes (1). Δέλτοι, c'est la réunion des deux ou de plusieurs tablettes, qui, en se recouvrant l'une l'autre, cachent les signes qu'on y a tracés à l'intérieur. Eustathe (2) dit en parlant des δέλτοι qu'on les nommait ainsi, parce qu'en se pliant ils affectaient

(1) Voyez Natalis de Wailly, *Mémoires sur les tablettes de cire conservées au Trésor des Chartes*, dans le nouveau Recueil de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres, tome XVIII, deuxième partie, page 536 et suivantes. Le texte de celles qui se rapportent à la comptabilité royale sous saint Louis a été publié par le même savant dans le *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, tome XXI, page 291 et suivantes. Les monuments plus nombreux du même genre qui appartiennent au règne de Philippe le Bel n'ont pas encore paru. L'abbé Lebeuf, dans un mémoire de l'ancien Recueil, tome XX, page 279, atteste qu'au chapitre de la cathédrale de Rouen on se servait encore des tablettes enduites de cire, dans la première moitié du XVIIIe siècle. Il y a très-peu d'années, on a constaté que les facteurs à la halle aux poissons de la même ville, obligés d'opérer à la nuit pendant une grande partie de l'année, emploient des tablettes de cire pour y marquer les quantités de marchandise vendues et les prix d'adjudication. A cette occasion, on a transporté à la Bibliothèque impériale un échantillon des tablettes et des styles de fer dont ces agents font usage.

(2) *Ad* Dionys. Perieg., 242.

la forme triangulaire du Δ : Δέλτοι, οἱ τόμοι, ὅσοι τριγωνοειδῶς ἐσχηματίζοντο ἐν τῷ πτύσσεσθαι; et il invoque, pour justifier cette étymologie, l'habitude qu'ont encore certaines personnes de plier ainsi leurs lettres, καθὰ καὶ νῦν ποιοῦσί τινες. Mais le pli des lettres modernes n'a rien de commun avec les tablettes antiques, et ces tablettes n'ont jamais, ouvertes ou repliées, la forme du *delta*. Le mot n'en est pas moins tiré de la lettre : seulement, pour trouver une analogie, il faut remonter jusqu'au sens qu'a la quatrième lettre de l'alphabet chez les peuples sémitiques, *daleth, porte,* et faire réflexion que la forme primitive du daleth est exactement tirée du signe hiératique qui correspond au *battant de porte* dans l'écriture hiéroglyphique (1).

Les deux portes qui ferment le diptyque sont donc semblables à celles qui se rejoignent pour cacher les initiés, lorsque ceux-ci sont entrés dans le sanctuaire. Ces battants de porte, destinés à clore l'édifice interdit aux profanes, se retrouvent clairement exprimés sur les cylindres babyloniens (2), et nous en rencontrons en Grèce une image frappante. Pausanias raconte qu'à Phenée de l'Arcadie, auprès du temple de Déméter Éleusinienne, il y avait ce qu'on appelait le *Petroma;* c'étaient

(1) Les preuves à l'appui de ce qui vient d'être dit sur l'origine du *daleth* ne sauraient être données ici; elles dépendent d'un travail complet et encore inédit sur l'origine de l'alphabet phénicien, travail dont la base et les conclusions diffèrent de celles qu'on trouve dans le Mémoire communiqué cette année par M. le vicomte de Rougé, à l'Académie des Inscriptions. Contentons-nous, pour donner la justification provisoire de notre opinion, de prier le lecteur de comparer la forme hiératique de l'hiéroglyphe qui représente un *battant de porte*, telle qu'elle est donnée dans Champollion, *Grammaire égyptienne*, page 548, première col., ligne dernière, redressée ainsi que le présente l'exemple de l'hiéroglyphe linéaire, *Dictionnaire hiéroglyphique* page 251, l.20, avec le daleth phénicien, tel que nous l'offre Gesenius, *Mon. phœn.*, tab. I, nº 2, et surtout avec la forme des légendes monétaires asmonéennes, *ibid.*, tab. III, nº 4.

(2) Voyez surtout un cylindre en jaspe noir de grande dimension, conservé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale, nº 718, de la *Notice*, publiée par M. Chabouillet. L'un de nous a rédigé la description des monuments orientaux compris dans cette notice. La scène principale, représentée sur ce cylindre, est une offrande faite au dieu Oannès. « Un prêtre barbu, placé en dehors du temple, semble prêt à en ouvrir les portes. » Ces portes ont exactement la forme de celles qu'on retrouve sur les monuments égyptiens, et qui ont fourni originairement, comme on l'a vu plus haut, la forme du *delta*.

deux grandes pierres qui se rejoignaient étroitement. A la grande initiation annuelle, ajoute le Périégète, on ouvre ces deux pierres, on en tire un texte (probablement gravé sur le bronze) qui se rapporte à l'initiation, et après en avoir donné lecture aux mystes, on le replace, dès la même nuit, entre les deux pierres (1). Les δέλτοι ou tablettes, qu'on voit sur notre vase, sont en petit ce que le *Petroma* était en grand pour les Phenéates.

Cependant les deux Vénus accroupies se distinguent l'une de l'autre par quelques symboles particuliers. Celle de gauche porte d'une main le *lécythus*, et de l'autre le métier à tisser. Celle de droite tient une couronne de laurier, et à ses pieds est un miroir. C'est de cette dernière que l'Éros Androgyne des Mystères s'approche en volant, et l'on dirait qu'après lui avoir jeté les bras autour du col, il s'apprête à déposer sur sa bouche un baiser vers lequel elle se penche avec ardeur.

Entre les deux Vénus, l'infernale et la céleste, Proserpine et Aphrodite, les attributs que nous venons d'indiquer, moins caractérisés que sur le vase précédent, conduisent pourtant à une distinction suffisante. Si le *lécythus* peut passer pour un simple instrument de toilette, commun aux deux déesses, le *métier à tisser*, en reportant l'esprit aux enchantements de Circé (2), rappelle les enlacements de la déesse infernale, et le miroir convient mieux aux séductions habituelles d'Aphrodite qu'aux habitudes plus austères de Proserpine. Quant à la couronne, elle indique la victoire de la Vénus Céleste sur la Vénus Infernale. Éros, en volant vers la première, n'a pas seulement pour objet de faire voir qu'en ce moment l'époux mystique revient à la déesse qui habite l'Olympe. Il est lui-même cet époux, ainsi que nous le verrons plus bas, quand nous étudierons les monuments sur lesquels est exprimée la passion réciproque de Vénus et de l'Amour. Cependant quel que soit ici l'avantage de la Vénus Céleste, son triomphe ne doit être que passager. Les deux

(1) VIII, 15, 1. Παρὰ δὲ τῆς Ἐλευσινίας τὸ ἱερὸν πεποίηται Πέτρωμα καλούμενον, λίθοι δύο ἡρμοσμένοι πρὸς ἀλλήλους μεγάλοι· ἄγοντες δὲ παρὰ ἔτος ἥντινα τελετὴν μείζονα ὀνομάζουσι, τοὺς λίθους τούτους τηνικαῦτα ἀνοίγουσι καὶ λαβόντες γράμματα ἐξ αὐτῶν ἔχοντα ἐς τὴν τελετὴν καὶ ἀναγνόντες ἐς ἐπήκοον τῶν μυστῶν, κατέθεντο ἐν νυκτὶ αὖθις τῇ αὐτῇ.

(2) Voy. *supra*, p. 76.

sphères qui roulent dans le champ de la peinture expriment l'idée de révolution et d'alternance, inhérente à la fable purement mystique des amours d'Adonis avec Proserpine et Vénus.

Dans l'explication que nous venons de proposer pour les deux vases pl. XIII et XIV, la vasque ou le *lebès*, placé entre les deux déesses, doit avoir une signification plus relevée que celle qui se présente au premier abord. Il ne s'agit pas seulement du mystère et de l'idée de pureté relative qui s'attache aux thermes, en tant que lieu servant à la réunion des femmes, et où elles puissent se dévoiler les unes aux autres, loin des regards profanes de l'autre sexe. Quand on aborde des sujets de ce genre, on ne peut s'empêcher de se souvenir que chez les Égyptiens, l'âme des initiés, après avoir traversé la série des épreuves qui les attendent dans l'autre vie, arrive enfin sur les bords d'un lac de feu, auquel président deux déesses, les deux *Mé* ou *Tmé*, la *Justice* et la *Vérité* personnifiées. C'est dans ce lac que s'accomplit le mystère de la régénération des êtres, depuis le soleil qui y puise une nouvelle vie, jusqu'à l'homme dont la résurrection doit être identique à celle du soleil (1). Quand on connaîtra mieux cette curieuse et antique doctrine des Égyptiens, on ne trouvera point téméraire, nous en sommes convaincus, le rapprochement que nous venons d'établir entre le lac de feu du *Rituel funéraire* et la vasque thermale des vases mystiques de la Grande-Grèce.

Le doublement de Vénus et l'identité des personnages entre lesquels la conception s'en divise, se déduisent avec évidence de la peinture reproduite sur notre pl. XXVI. Ici, nous trouvons deux déesses assises, semblables pour la coiffure (la sphendoné avec les cheveux qui s'en échappent), le collier, le miroir qu'elles tiennent à la main, et la draperie roulée autour de la partie inférieure du corps jusqu'à la ceinture. Cette conformité rappelle le type dominant sur les médailles de Lamp-

(1) Le *bassin de feu* est représenté dans la vignette du ch. 126 du *Rituel funéraire* de Turin. Lepsius, *Todtenbuch*, Taf. LI. Sur les bords de ce bassin se tiennent accroupis quatre cynocéphales, de même que sur le papyrus du Musée du Louvre, décrit par Champollion, *Notice du Musée Charles X*, p. 152. Le texte du ch. 126 prouve que le *lac de feu* a pour objet de purifier le mort de toutes ses souillures. C'est ce qui explique pourquoi les deux *Tmé* sont représentées, sur d'autres monuments, comme les gardiennes de ce bassin.

saque de Mysie, à partir des plus anciennes; on y voit en effet au droit de la tête de Minerve, deux têtes opposées et se réunissant par l'occiput à la manière de celles de Janus, et ces deux têtes sont celles de deux belles jeunes filles d'un type gracieux et élégant comme celui de Vénus (1).

Il serait trop long, et peut-être hors de propos, de chercher à expliquer ici comment cette Minerve et cette double jeune fille se rattachent au culte de Priape, dominant dans cette partie de la Mysie. Rappelons seulement que, suivant la tradition propre à Lampsaque et rapportée par Pausanias (2), Priape était le fils de Vénus, et que sans doute une double tête telle que celle dont les médailles de cette ville sont ornées, offre une certaine ressemblance avec le symbole caractéristique du dieu de la génération. Quant à l'opposition de ces deux têtes, elle est loin d'exclure leur identité fondamentale. Pour que nous n'éprouvions aucune hésitation à cet égard, les monétaires de Lampsaque semblent avoir voulu nous fournir une preuve éclatante de cette identité. Il existe une *hecté*, ou sixième de cyzicène, d'or pâle, vulgairement d'*electrum*, qui doit avoir été frappée à Lampsaque, et sur laquelle on voit au revers de la tête de Minerve, dans le carré creux, deux têtes de jeunes filles, imitées du style archaïque, qui se confondent en une seule. Mais cette confusion ne s'opère pas de la même manière que sur les monnaies d'argent, presque toutes anépigraphes, de Lampsaque. Les deux têtes sont affrontées et leurs profils se croisent et se confondent, de manière à ce qu'un seul œil de face puisse fournir à chaque tête un œil de profil (3). Ce mode de fusion rappelle un demi-statère d'or, d'ancien style, probablement d'origine lesbienne, où deux têtes de veau forment en se rapprochant une tête de lion (4), et le

(1) Voy. *Nouv. Gal. myth.*, pl. XXI, n°s 1 et 2. Une pièce semblable se retrouve dans la numismatique d'Athènes. Voy. Adr. de Longpérier, *Revue numismatique* de 1843, p. 424; et Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 52.

(2) IX, 31, 2.

(3) Cette curieuse pièce, conservée au Cabinet de France, a été inexactement décrite et peu fidèlement représentée par Mionnet, *Suppl.*, t. IX, p. 231; pl. X, n° 12. Elle a été reproduite par le procédé Collas, dans la *Nouv. Gal. myth.*, pl. XXI, n° 3.

(4) Cette pièce, acquise en 1845 par le Cabinet de France et encore inédite, a pour revers deux carrés creux juxtaposés, comme les pièces en or de Milet, antérieures à la prise de cette ville par Darius. Voy. Lenormant, *Essai sur les statères de Cyzique*, p. 6, et 13, n. 1. Elle y ressemble aussi par le

symbole fréquent non-seulement sur les monnaies d'Athènes (1), mais encore sur les antéfixes de terre cuite (2) et jusque sur le marbre des chapiteaux (3), symbole qui consiste en deux sphinx femelles dont les deux têtes se réunissent en une seule. Un symbole analogue se reproduit fréquemment sur les vases de style phénicien, où deux lionnes ou deux panthères se réunissent et n'ont qu'une seule tête (4). En supposant qu'on ait voulu exprimer l'unité dans le dualisme, il serait impossible d'imaginer des figures plus propres à rendre une telle idée, que celles qui viennent d'être rappelées.

Cependant les deux Vénus de notre pl. XXVI sont rapprochées par un symbole qui leur est commun, c'est une branche de lierre suspendue entre elles. On remarque de plus de légères différences qui tendent à les distinguer l'une de l'autre; ces différences établissent une certaine supériorité de celle de droite sur celle de gauche, et le geste impérieux de la première achève de constater cette prééminence. Seule, en effet, elle porte une stéphané au-dessus de sa coiffure, et le siége sur lequel elle est assise est muni d'un dossier. Le mouvement indicateur de la main

poids. L'attribution à Lesbos de ce curieux monument numismatique est d'ailleurs fournie par la numismatique primitive de cette île, dont les monuments rassemblés par M. Garriri de Smyrne, et en grande partie encore inédits, sont entrés au Cabinet de France en 1852.

(1) *Nouv. Gal. myth.*, pl. XXI, n° 11. Une *hecté* de Cyzique, publiée par Mionnet (*Suppl.*, t. IX, p. 229, n° 13, pl. X, n° 5), et reproduite dans la *Nouv. Galer. myth.*, (pl. XXI, n° 6), offre le même type.

(2) Voy. Cousinéry, *Voyage en Macédoine*, t. I, p. 99; Bröndsted, *Voyages et Recherches en Grèce*, t. II, p. 153. L'un de nous a trouvé l'année dernière une antéfixe de marbre, offrant le même sujet, encastrée dans le mur de la basilique de Saint-Vincent à Saint-Paul-aux-Trois-Fontaines, près de Rome.

(3) L'un de nous avait, dès 1834, remarqué dans l'antique basilique de *San Pietro in Grado*, près de Pise, un chapiteau historié de marbre pentélique et de style grec, employé dans la décoration de l'église, et dont les volutes sont formées par de doubles sphinx à une seule tête. Quelques années après, un peintre français fixé à Pise, Antoine Perrot, qui depuis fut enlevé aux arts qu'il cultivait avec succès, avait pris soin, à notre requête, de faire mouler le chapiteau en question. Nous avons donné cette empreinte à la collection des plâtres de l'École impériale des Beaux-Arts, et nous avons lieu d'espérer qu'on pourra bientôt l'étudier, dans les nouvelles galeries d'exposition qu'on va joindre à cet établissement.

(4) Il y a plusieurs exemples de ces représentations dans la collection de M. le duc de Blacas.

droite exprime le commandement, et c'est en vain, à ce qu'il semble, que sa compagne qui se retourne vers elle, avec une expression marquée de mécontentement, lui montre le miroir qu'elle tient à la main. En rapportant ces indications à la fable d'Adonis et des deux Vénus, on reconnaît la dispute des déesses pour la possession du jeune héros. L'une, celle de gauche (ce doit être Proserpine), se targue inutilement de posséder le miroir et de pouvoir aussi prétendre au nom de Vénus; l'autre, celle de droite, qui est la Céleste, et qui par conséquent occupe le premier rang dans la hiérarchie divine, signifie à sa rivale le partage auquel il faut bien que celle-ci se soumette. Comme Adonis, dans son acception mystique, se confond avec Iacchus et avec Dionysus, Vénus a soin de montrer que si Proserpine a droit au miroir, elle peut elle-même prétendre à la branche de lierre, et c'est sans doute pour cela qu'elle est assise sur la *nébride*, attribut qui autrement conviendrait mieux à *Libera* qu'à la Vénus Céleste.

C'est la même rivalité que nous retrouvons encore dans la peinture de la pl. XXII, mais cette fois elle est accompagnée de circonstances qu'il serait bien difficile d'expliquer. Deux Satyres représentés, l'un dansant, la *férula* à la main, l'autre jetant un regard curieux et railleur sur la scène centrale, sont placés à chaque extrémité de la composition. Les deux lignes obliques qui les séparent des principaux personnages ont pour objet de faire voir que l'action se passe sous une montagne, dans l'intérieur de la terre. Le curieux vase publié par Christie et reproduit dans le premier volume de ce recueil (1) a déjà fourni le moyen d'interprêter cette indication; quant aux Satyres eux-mêmes, leur présence montre que le sujet était emprunté à un drame satyrique.

Ce drame, dont il nous semble presque impossible de retrouver l'auteur et le titre, devait avoir pour lieu de la scène la demeure de Vulcain, à Lemnos ou sous l'Etna. La vasque placée au centre de la composition sur un balustre à volutes ioniques, porté par un soubassement de deux marches, n'a rien qui ne convienne à cet asile souterrain, d'où s'échappent des sources thermales en même temps que les éruptions volcaniques. On se rappelle l'immense chaudière du vase de Christie auquel

(1) Pl. LI, et p. 154.

nous venons de nous référer. S'il en est ainsi, les deux femmes nues, debout de chaque côté de la vasque, doivent être les épouses de Vulcain; et, en effet, la tunique courte et transparente, détachée de l'épaule droite, que porte la femme de gauche, rappelle d'une manière frappante le costume habituel d'Héphestus. Cette même femme a une guirlande de lierre au-dessus de sa *stéphané*, tandis que sa compagne, entièrement nue, se distingue par une *stéphané* radiée, un lien passé autour du col et descendant sur la hanche gauche, et un miroir qu'elle porte à la main.

Entre ces deux femmes, se montre Éros, ailé comme sur la peinture de la pl. XIV. Mais que signifient la haute couronne radiée dont son front est ceint, et ses cheveux épars? Pourquoi est-il debout sur le bord de la vasque? Que veut dire la chlamyde qu'il porte sur son bras gauche? Pourquoi la femme de gauche semble-t-elle tenir en équilibre un sceptre que le jeune dieu lui a sans doute remis? La seule lueur qu'on entrevoit au milieu de ténèbres aussi épaisses, c'est le rapport du jeune dieu ailé avec Iacchus. Au génie des mystères éleusiniens appartient en effet la royauté dont nous devons reconnaître ici l'emblème. Iacchus serait-il dans cette circonstance, comme nous l'avons déjà soupçonné, substitué au héros Adonis? Devrions-nous voir, dans ce jeune dieu, l'amant que se disputeraient les deux infidèles épouses de Vulcain, dont l'une, celle de droite est certainement Aphrodite, et dont l'autre pourrait être la *Charis*, dont parle Homère (1)? Celle-ci ne serait pas alors sans analogie avec Proserpine, de même que dans *Hébon* (2), nous reconnaissons la confusion de Vulcain avec le Bacchus infernal. Ces conjectures, nous en convenons, sont loin de résoudre l'énigme que soulève une composition aussi extraordinaire.

La composition de la pl. XXII ne nous donnera pas plus de satisfaction, bien que le rapport de cette composition avec celle qui vient de nous occuper semble évident. Nous avons encore une fois deux femmes nues auprès d'une vasque thermale. L'une, celle de gauche, derrière laquelle s'élève un oranger chargé de fruits, est occupée à laver sa chevelure qui retombe en masses épaisses au-dessus de la vasque; l'autre,

(1) *Iliad.* Σ, 382.

(2) Voy. t. I, p. 105.

celle de droite, assise sur une espèce de banc, comme ceux qu'on retrouve à la même place, et pour le même usage, dans le *caldarium* des thermes antiques (1), s'aide d'une éponge pour purifier les parties les plus secrètes de son corps; elle a la coiffure propre à Vénus, que nous avons signalée sur les pl. XIII, XIV et XXVI. Tout en opérant son ablution, elle se mire complaisamment dans l'eau dont la vasque doit être remplie.

Cependant, sur la droite s'avance un satyre imberbe, couronné de lierre, une grande feuille de vigne dans la main droite, le *narthex* dans l'autre main, dansant et presque chancelant comme un homme ivre. Derrière ce bacchant, une palme semble sortir de terre.

Les cheveux épars et tombant expriment le deuil. La femme dont le visage est ainsi caché par ses cheveux a peut-être, dans le moment où elle répare le désordre de sa chevelure, un époux à regretter, et l'arbre des Hespérides, près duquel elle est placée, indique le couchant, par conséquent la demeure infernale dans laquelle le soleil descend chaque jour; l'autre personnage exprime au contraire le triomphe et l'attente de la volupté : voilà l'alternance propre à la fable d'Adonis, et dont nous avons jusqu'ici suivi la trace avec quelque succès. Quant au jeune bacchant, si voisin de Bacchus lui-même, n'a-t-il pour objet que d'indiquer le chant du drame satyrique, comme les deux Satyres du tableau précédent, ou pourrait-il lui-même prétendre quelque chose à la possession des deux rivales? c'est ce que nous ne saurions dire avec assurance. En tout cas, la palme qui se montre derrière lui, par sa signification orientale et lumineuse, offre un contraste instructif avec l'oranger de l'autre extrémité de la composition. Tout ce qu'on peut dire, c'est que les compositions des pl. XXI et XXII semblent empruntées au même drame.

On ne saurait laisser passer sans remarque la chaussure enveloppant tout le pied que porte ici Vénus. La chaussure de cette déesse est célèbre dans les traditions de l'Orient (2), et en même temps, il faut rap-

(1) Cf. les Thermes de Pompéi, *Museo Borbonico*, t. II, tav. XLIX-LII.

(2) Parmi les types variés qu'offrent les Vénus nues en bronze, découvertes depuis quelques années à Tortose de la Syrie, et envoyées successivement en France, où elles ont fait l'intérêt dominant de plusieurs ventes d'antiquités, on remarque la figure qui tient une sandale dans une de ses mains : on en voit un bel exemplaire dans

peler que les personnages divins, notamment les déesses représentées nues, qui se rapportent aux religions de l'Italie, n'ont, pour ainsi dire, jamais les pieds dépourvus de chaussure. Nous avons récemment reconnu sur deux monuments, l'un un miroir, l'autre un vase peint (1), la fable de Faunus et de Fatua, et chaque fois, Fatua s'y montre chaussée, comme la Vénus de notre pl. XXI. On sait que l'Italie offre, généralement, plus de fidélité dans la conservation des fables orientales.

Enfin, pour compléter ce qui se rapporte à la double Vénus, nous rangeons à la fin de ce paragraphe la peinture de la pl. XXIII. Aphrodite, ou la Vénus Céleste, y est reconnaissable sur la droite, au miroir dans lequel elle se regarde, à sa coiffure caractéristique, déjà plusieurs fois signalée, à la manière dont la partie supérieure de son corps se montre découverte. Du coude gauche, elle s'appuie sur une tige de laurier, arbre dont la présence dans un sujet relatif à Vénus ne doit point étonner quiconque aura lu attentivement ce que nous avons dit plus haut (2) de la *toilette d'Hélène*.

En pendant avec cette Aphrodite, est une femme entièrement vêtue, coiffée comme Vénus, montée sur un stylobate, et le coude gauche appuyé sur une colonne dorique munie de sa base et de son chapiteau. Elle tient une scaphé remplie de fruits, où elle semble puiser avec la main droite. Cette figure a tout ce qui peut servir à faire reconnaître la *Vénus Epitymbia*, identique à Proserpine, et cette dernière déesse, dans la fable où figure Ascalaphe (3), a pour attribut la grenade, symbole d'abondance. La même tendance se montre d'une manière encore plus prononcée sur la figure de notre vase; et en effet l'épouse de Pluton, le

la collection de M. le vicomte de Janzé. Sur la chaussure de Vénus, voy. les mythographes, surtout Hygin, *Poet. astron.*, I, 16.

(1) Le miroir, qui appartient à M. le commandant Oppermann, représente Fatua, nue, ailée, les pieds chaussés, qui fait effort pour échapper aux embrassements de Faunus, jeune et imberbe. Le vase est une coupe d'un travail étrusque qui appartient à l'un de nous. Faunus y est représenté chaussé et barbu : Fatua n'a pas d'ailes; sur ce monument, la bonne harmonie semble rétablie dans ce couple incestueux. Pour la fable de *Faunus* et *Fatua*, voy. Macrob., *Saturn.*, I, 12.

(2) Voy. *supra*, p. 76 et suiv.

(3) Apollod. I, 5, 3.

dieu des richesses, s'échangerait facilement avec l'*Euthénia* des Grecs, personnification de l'abondance (1). Dans le champ de cette peinture, on voit encore une fois, et à deux reprises, les δέλτοι ou tablettes. Celles de gauche se distinguent par la présence du lien qui servait à les fermer, et par une décoration extérieure qui rappelle la riche ornementation des diptyques d'ivoire, exécutés à l'époque du moyen et du bas empire.

Les sujets des pl. XXV et XXIX, relatifs à Pitho, annoncés dans notre énumération préliminaire comme devant être compris au présent paragraphe, ont déjà été l'objet de notre examen, lorsque nous nous sommes occupés de la toilette de Vénus (2).

VII. Rien n'est plus propre à faire comprendre avec quelle réserve on doit procéder, quand il s'agit de décider si telle ou telle peinture appartient à la mythologie ou simplement à la vie civile, que les quatre compositions reproduites sur nos planches XVII-XX. Rencontre-t-on isolément un vase, tel que celui de la pl. XVIII, qui offre aux regards le portique d'une grande fontaine, avec quatre jeunes filles nues, recevant sur leur corps l'eau qui tombe de quatre muffles de lion, de sanglier et de panthère, on se souvient aussitôt des monuments céramographiques qui nous montrent, avec la mention expresse de son nom, la célèbre fontaine de *Callirhoé*, voisine d'Athènes(3), et ces figures n'apparaissent plus que comme celles de vierges qui, avant de contracter mariage, vont, suivant l'usage attique, se purifier à la source sacrée. Aucun attribut particulier ne les distingue les unes des autres, et leurs habits suspendus à des traverses au-dessus de leurs têtes, les colonnes doriques qui ornent la fontaine, le riche entablement qui les surmonte, donnera l'idée d'un monument et d'une scène copiés d'après nature. Au premier abord d'ailleurs, le nombre quatre, qui est celui de ces jeunes filles, n'éveille aucune idée particulière.

Si cette explication est la seule qui puisse s'adapter à la première peinture, nous devons reconnaître, sur la pl. XVII, le même monument,

(1) *Euthénia* est fréquemment représentée sur les médailles impériales d'Alexandrie.

(2) *Supra*, p. 70 et suiv.

(3) Ce vase conservé autrefois dans la collection de M. Rogers à Londres, et publié par M. Éd. Gerhard (*Vasenbilder*, Bd. IV, Taf. CCCVII), est une *hydrie* à figures noires; on y lit l'inscription KALIPEKPENE.

quoique l'imitation en soit considérablement réduite, et des personnages du même genre, bien qu'ils ne soient que trois, nombre qu'on ne doit, pour ainsi dire, laisser jamais passer inaperçu. Nous y retrouvons en ef fe deux muffles de lion, un muffle de panthère ou de lionne, servant de motif aux bouches supérieures de la fontaine, et les trois jeunes filles qui se baignent sont exactement semblables aux quatre précédentes. Quant aux lécythus suspendus au plafond avec des courroies et remplaçant les habits dessinés sur l'autre vase, ils offrent un détail entièrement conforme aux usages des anciens Grecs en matière de bains.

Le nombre trois, assigné aux baigneuses de la pl. XVII, est jusqu'ici la seule circonstance qui ait éveillé nos scrupules : mais ces scrupules deviennent bien plus considérables quand nous abordons l'examen de la pl. XX. Ici, ce sont encore trois jeunes filles nues qui lavent leurs beaux corps. On ne reconnaît plus, il est vrai, l'architecture de la fontaine Callirhoé. Les baigneuses sont rassemblées autour d'une vasque posée sur un stylobate, ὑποστάτης τε λίθου καὶ λουτήριον ἐπὶ τῷ ὑποστάτῃ, pour nous servir des expressions de Pausanias dans la description de la Lesché de Delphes (1), et elles y plongent leurs mains ; leurs têtes et leurs bras se rapprochent, comme si elles voulaient former un groupe, et de chaque côté une figure trop élégamment drapée pour qu'on reconnaisse en elle une simple servante, apporte l'une un lécythus et l'autre un vase à parfums. Sur la vasque est tracée cette inscription KALOΣ EI, καλὸς εἶ, *tu es beau*. Le groupe, les personnages accessoires, l'inscription, nous éloignent des scènes ordinaires de la vie civile. On ne peut s'empêcher de penser aux *Grâces*, et le sens de l'inscription offre une énigme à résoudre.

Passons maintenant à la pl. XIX. Ce sont encore trois femmes nues, dans un bain, autour de la vasque habituelle, mais leurs attributs diffèrent, et leur action est contrastée. Elles sont d'ailleurs accompagnées, non d'acolythes d'un caractère encore ambigu, comme sur le vase précédent, mais de quatre génies ailés, cortége ordinaire de Vénus : c'est pourquoi la conjecture ne s'en tient plus même aux Grâces, et Vénus elle-même semble se montrer, à des traits non équivoques, au centre du

(1) X, 26, 3.

tableau. Ses deux compagnes ayant à peu près la même importance qu'elle, on se sent induit à penser que ce sont aussi des déesses, et l'on se demande si l'on n'aurait pas sous les yeux une des scènes qui devancèrent ou qui suivirent le jugement de Pâris.

Ainsi, avec des femmes qui se baignent, voici que nous avons passé graduellement de la simple peinture d'un sujet de mœurs athéniennes à un tableau positivement mythologique: La différence n'est pas tranchée entre la pl. XVII et la pl. XX. Si ce sont les Grâces qui se baignent sur la pl. XX, on ne saurait affirmer qu'elles sont absentes de la pl. XVII, et quant à la pl. XVIII, le nombre quatre affecté aux baigneuses n'est point décisif contre les Grâces. Les Orphiques racontaient que Vulcain avait eu d'Aglaïa, l'une des Grâces et son épouse, quatre filles, *Euclia*, *Eurysthénia*, *Euphémé* et *Philophrosyné* (1), et ces filles d'une Grâce diffèrent peu des Grâces elles-mêmes. Sostrate, cité par Eustathe (2), avait donné d'ailleurs une version singulière du jugement de Pâris. Suivant cet auteur, aux noces de Pélée et de Thétis, où commence d'ordinaire, par l'intervention de la Discorde, le mythe propre au fils de Priam, Vénus aurait disputé le prix de la beauté aux trois Grâces, *Pasithéa*, *Calé* et *Euphrosyne*, et ce serait *Calé* qui l'aurait emporté sur *Vénus* elle-même. Les quatre jeunes filles pourraient donc, à la rigueur, rappeler, soit les filles d'Héphestus et d'Aglaïa, soit Vénus jointe aux trois Grâces.

Laissons néanmoins de côté cette première scène, à cause de son évidente analogie avec les bains de la fontaine *Enneacrunos*, que des inscriptions désignent expressément (3), laissons le bain des trois jeunes filles dans le doute, comme il arrive pour des peintures, qui ne sont que des emprunts partiels faits à des scènes plus développées, et restreignons la suite de notre examen aux pl. XX et XIX. On l'a déjà vu, il y a trop d'analogie entre le groupe ordinaire des trois Grâces et celui des trois jeunes filles que nous montre la pl. XX, pour que nous nous refusions à reconnaître ces compagnes de Vénus. Les deux femmes drapées qui les secondent, seraient alors les *Heures*, au nombre de deux, comme

(1) Procul. *in Tim.* II, 101.
(2) *Ad* Homer. *Odyss.* K, p. 1665.
(3) Voyez plus haut la note 3 de la page 111.

dans le culte athénien (1) ou dans celui de Sparte (2). On sait quels liens étroits rapprochent les Grâces et les Heures, mais en même temps on ne peut s'empêcher de se souvenir de la manière dont l'Odyssée décrit le bain de Vénus :

Ἡ δ' ἄρα Κύπρον ἵκανε φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη
Ἐς Πάφον· ἔνθα δὲ οἱ τέμενος, βωμός τε θυήεις·
Ἔνθα δέ μιν Χάριτες λοῦσαν, καὶ χρῖσαν ἐλαίῳ
Ἀμβρότῳ, οἷα θεοὺς ἐπενήνοθεν αἰὲν ἐόντας·
Ἀμφὶ δὲ εἵματα ἕσσαν ἐπήρατα, θαῦμα ἰδέσθαι.

(*Odyss.* Θ, 362-66.)

« La riante Vénus s'en revint en Cypre, à Paphos : là est son temple « et son autel parfumé. Les Grâces l'y baignèrent, et la frottèrent d'une « huile immortelle, telle que celle dont les Dieux font usage : puis elles « couvrirent son corps de vêtements splendides, admirables à voir. » La scène est pareille sur le vase, si ce n'est que Vénus semble s'y résoudre en trois personnages qui sont les Grâces, et que celles-ci sont remplacées par les Heures.

Comment d'ailleurs mettre l'inscription καλὸς εἶ en rapport uniquement avec les Grâces? Sans doute, si l'on prend ces déesses dans l'acception allégorique que Pindare leur donne si souvent (3), et si, comparant le καλὸς εἶ au παῖς καλὸς ordinaire, on l'applique au jeune homme, vivant ou mort, auquel le vase était dédié, la scène n'aura plus d'autre intention que celle d'un compliment largement développé, et nous convenons que cette explication n'a rien de contraire aux habitudes de l'art grec. Mais quand on rencontre ainsi des acclamations amoureuses sur les monuments céramographiques, c'est dans le plus grand nombre des cas à des morts qu'ils s'adressent. On dissimule ainsi, sous une apparence de victoire, la disparition prématurée des jeunes gens (4). La victime du sort s'offre alors comme l'époux préféré de la Vénus infernale, et pour rendre cette pensée, la fable du jugement de Pâris est une de celles auxquelles les Grecs donnaient la préférence. La révélation, aux yeux du pasteur de

(1) Voyez Pausanias, IX, 35, 1. Thallo et Carpo.

(2) Idem, *ibid.* Clita et Phaënna.

(3) Pindar. *Olymp.* IX, 29; *Pyth.* VI, 2, ed. Bœckh.

(4) Voy. le Ier vol. de ce recueil, p. 22.

l'Ida, de leurs charmes secrets par les plus augustes déesses, le choix qu'il fait de Vénus, les faveurs dont elle le comble, sont autant d'images adoucies jetées sur la tristesse de la mort. Dans ce sens, καλὸς εἶ peut s'appliquer aux victoires amoureuses de Pâris, et les trois Grâces du tableau deviennent dès lors aisément les trois déesses qui se baignent avant de paraître devant leur juge.

Ce n'est certainement pas la même scène qu'offre la pl. XIX ; l'action qui était commune et concordante sur la pl. XX, se divise cette fois, et aboutit à des contrastes. Tandis qu'une des trois déesses se montre au centre dans tout l'éclat du triomphe, les deux autres se séparent d'elle avec des sentiments divers, mais où la satisfaction est loin de dominer. Puisque nous les trouvons encore réunies dans le bain, il faut qu'elles y soient rentrées après le jugement de Pâris, pour y reprendre leurs vêtements.

A ce point de vue, l'action s'explique assez facilement. Le groupe du centre est celui d'Éros et d'Aphrodite que nous avons déjà reconnu. La déesse vient de reprendre sa tunique, et avant d'y passer la tête, elle se retourne avec complaisance du côté de l'Amour qui, debout sur le bord de la vasque, lui présente d'une main le miroir dans lequel Vénus se regarde, comme pour se rendre compte avec orgueil des causes de sa victoire, et de l'autre main la couronne de myrte qui en est le symbole.

A droite, la déesse qui fait mine de s'éloigner avec une indignation très-marquée, doit être Minerve : elle s'irrite probablement de s'être abaissée, pour une défaite, à compromettre sa pudeur. Elle croise, d'une manière très-significative, ses bras sur sa poitrine, comme pour cacher à tous les regards ces beautés qui se sont en vain dévoilées, et le génie ailé à genoux devant elle (ce doit être *Pothos*, celui qui *retient*(1)), cherche en vain à la fléchir et à l'arrêter, en s'attachant au bas de sa jambe.

Le troisième génie, placé entre Vénus et Minerve, n'est pas facile à déterminer : il semble avoir été tracé dans une double intention : d'une

(1) Cf. l'Amour qui lisse les cheveux de sa mère, et dans lequel Parofka a reconnu Pothos, *Ann. de l'Inst. arch.*, tom. II, p. 347 et pl. L, 2.

part, le coude appuyé sur le bord de la vasque, on dirait qu'il contemple avec attention les reins découverts de Vénus, et peut-être cette action trouvera-t-elle un peu plus loin son explication vraisemblable; d'autre part, il tourne le dos à Minerve, et peut-être alors, exprime-t-il, en qualité d'*Antéros*, l'aversion contre l'amour, naturelle à cette déesse, et que sa récente défaite doit redoubler encore.

Le sentiment de l'humiliation et de la colère est moins marqué sur la figure de la troisième déesse. Après s'être regardée dans le miroir qu'elle tient des deux mains, elle en détourne ses regards, et semble se demander avec étonnement ce qui, dans la lutte pour la beauté, a pu la rendre inférieure à Vénus. On dirait aussi qu'elle médite une compensation et une vengeance. En effet, le génie hermaphrodite assis au-dessus d'elle semble lui offrir une revanche prochaine. Armé d'un miroir, comme un digne suivant de Vénus — c'est *Himéros* sans doute, ou le désir personnifié, et c'est ce qu'exprime aussi probablement la colombe de Vénus qui se sent attirée vers lui dans son vol, — il offre à Junon, quoique vaincue, une seconde couronne de myrte, comme un présage de la victoire amoureuse que, dans la suite du développement de sa haine contre Pâris et les Troyens, elle remportera sur son époux ; mais alors elle aura eu soin de se munir de la ceinture de Vénus, le vrai talisman par lequel celle-ci s'est assurée l'avantage.

Ce vase a été justement rangé par M. Gerhard (1) parmi les monuments mystiques. La fenêtre étroite ouverte vers la gauche, le diptyque suspendu sur la droite (2), la sphère et la fleur radiée, semées dans le champ de la peinture, font partie du bagage ordinaire des vases de l'Apulie relatifs aux mystères. Le tableau ou la stèle votive qu'on voit à côté du diptyque doit être un accessoire fort rare, s'il n'est pas unique, sur les monuments de ce genre : la pousse de myrte qui s'élève aux pieds du labre et auprès de Vénus, est un des attributs ordinaires de cette déesse ; mais ce qui doit attirer l'attention, c'est la branche chargée de baies du lierre qu'on voit, à côté d'Éros et au-dessus de la vasque. Cet emblème donne un caractère bachique à l'ensemble du tableau. On remarquera d'ailleurs que les trois déesses, et même les quatre génies qui

(1) *Mysterienbilder*, Taf. VII.

(2) *Supra*, p. 101 et suiv.

les accompagnent, ont des chaussures qui ne recouvrent que le haut du pied. Les chaussures de ce genre sont propres à l'Italie, et semblent, comme nous l'avons fait voir plus haut (1), indiquer une affinité avec les mystères de la Bonne Déesse.

Ces remarques encouragent à chercher le sens mystique du jugement de Pâris. A ce sujet, il est bon à observer qu'ici la Vénus victorieuse est une Vénus Callipyge : de même, dans le groupe ordinaire des trois Grâces, celle du centre, par conséquent la principale et celle qui correspond à Vénus, se montre de dos. On connaît la Vénus vue de dos des peintures du cimetière de Prétextat, dont la relation avec les mystères de Bacchus Sabazius, établie par le P. Garrucci (2), ne saurait plus à nos yeux et après l'examen approfondi que l'un de nous en a fait dernièrement (3), être revoquée en doute. Dans le sens funèbre que nous avons assigné au jugement de Pâris, c'est la Vénus infernale dont il devient le favori, et dès lors l'amour de cette déesse est nécessairement

(1) Cf. *supra*, p. 110.

(2) *Tre sepolcri.... scoperti in un braccio del cimitero di Pretestato in Roma*, tav. VI, p. 49 segg. Cf. *Mélanges d'archéologie* des PP. Arthur Martin et Charles Cahier, tom. IV, p. 35.

(3) Nous trouvant à Rome, dans l'automme de 1858, dans une étude des Catacombes, aussi attentive qu'il nous a été possible de la faire pendant un séjour trop limité, nous avons visité, en compagnie de notre savant ami le chevalier J. B. de Rossi, les tombeaux du cimetière de Prétextat, sur le caractère desquels il existait entre le P. Garrucci et nous, un dissentiment exprimé dans le tome IV des *Mélanges d'archéologie* des PP. Martin et Cahier, p. 139 et suiv. L'examen auquel nous nous sommes livré à cette occasion nous a définitivement rangés à l'avis des antiquaires romains. L'analogie entre les diverses sépultures décrites par le P. Garrucci est certaine. Par conséquent les nombreux et remarquables emprunts faits dans le tombeau de Vibia aux dogmes et aux symboles du christianisme, n'empêchent pas que l'ensemble de ces monuments n'appartienne à une secte d'origine orientale, qui mêlait à quelques-unes des vérités évangéliques des croyances et des pratiques idolâtriques, parmi lesquelles il s'en trouvait de honteuses. Les tombeaux qui offrent ce caractère forment une division entièrement à part du cimetière de Prétextat, dont les parties les plus anciennes remontent au troisième siècle de notre ère. Le style des peintures y est inférieur à la plupart des peintures qu'offre la catacombe voisine. Comme preuve de l'origine orientale des sépultures en question, le P. Garrucci a négligé les colonnes sculptées dans le tuf qui décorent une des salles du cimetière gnostique, et dont les chapiteaux ont une physionomie entièrement asiatique.

un amour stérile. C'est dire assez quel est celui des amours auquel Pâris a donné la préférence. Nous sommes sur la voie de la doctrine mystique attribuée à Orphée et à Thamyris (1).

Rappelons d'ailleurs quel fut le théâtre du jugement de Pâris. C'est en Asie, sur l'Ida, à côté du berceau de la religion phrygienne; c'est là que les déesses, même les plus chastes, ne craignirent pas de dépouiller leurs vêtements et de se montrer nues à leurs adorateurs. Minerve elle-même s'y abaissa à cet oubli de la pudeur qui la caractérise.

Pausanias (2), en racontant l'origine du culte des Grâces à Orchomène de Béotie, insiste sur ce que pendant longtemps ces déesses elles-mêmes ont été représentées vêtues par les Grecs; il montre que, même au temps d'Apelle, les artistes ne les avaient pas encore dépouillées de leurs vêtements. Ce n'est que plus tard, et par un motif que le Périégète affecte d'ignorer, οἱ δὲ ὕστερον, οὐκ οἶδα ἐφ' ὅτῳ, que l'habitude de les représenter nues s'est établie. Ces remarques, qui ne sont pas importantes uniquement pour l'histoire de l'art, doivent être rapprochées de ce que nous avons dit plus haut (3) de l'antique invasion dans la Grèce, de la Vénus nue asiatique, et des Génétyllides, également nues, selon toute vraisemblance, que portait dans la main l'Aphrodite Colias, monument précieux de cette antique influence (4). A Lampsaque, ville bâtie aux pieds de l'Ida, nous avons constaté l'existence d'une déesse, tour à tour et à la fois une et double, et déjà Minerve elle-même s'est trouvée compromise dans cette combinaison (5). Soit qu'on représente la déesse ainsi triplée sous l'image affaiblie des Grâces, soit qu'on l'élève jusqu'au groupe suprême qui se dévoila aux regards de Pâris, l'origine asiatique de ce dogme religieux, et le sens qu'il avait dans les mystères de l'Italie, nous semblent des faits acquis, et dont il faudra tenir compte toutes les fois que les nombreuses singularités qu'offre la manière dont les peintres de vases représentaient le jugement de Pâris, fixeront l'attention des archéologues; il en sera de même, lorsqu'on cherchera à distinguer Vénus simple, double ou triple, des Grâces qui simples (comme dans le person-

(1) Hygin. *Poet. Astron.* II, 7; Apollod. I, 3, 3. Cf. *supra*, p. 25.

(2) IX, 35, 2.

(3) *Supra*, p. 51 et suiv.

(4) *Supra*, p. 46, note 2.

(5) *Supra*, p. 105.

nage de Charis, épouse de Vulcain (1), doubles ou triples elles-mêmes, tendent si souvent à quitter leur position subordonnée et à usurper la place principale.

VIII. Les monuments rassemblés sur nos pl. XXXVI-XXXVIII et XL-XLIII montrent *Éros* en rapport avec Aphrodite. Mais ce n'est pas seulement ce fils de Vénus, resté enfant, et presque toujours subordonné à sa mère : c'est un dieu adulte, en parité avec la déesse de la Volupté, et même s'unissant avec elle par les liens d'une mutuelle passion. Or, rien n'est plus étranger à la mythologie grecque que ce groupe amoureux d'Aphrodite et d'Éros qu'offrent nos planches précitées; jamais, que nous sachions, les poëtes n'y ont fait allusion : jamais les auteurs des récits fabuleux, dans leurs combinaisons les plus éloignées des données vulgaires, ne semblent avoir fait d'Éros que le fils d'Aphrodite; nous ne le rencontrons nulle part donné pour être son amant. Rien n'est donc plus difficile que de mettre les monuments qui offrent la preuve indubitable de cette union en rapport avec les textes où il est question, soit de l'Amour, soit de Vénus.

La première pensée qui se présente à l'esprit est de rechercher si Vénus, dans la circonstance si particulière qui vient d'attirer notre attention, n'aurait pas une tendance à se confondre avec *Psyché*, l'amante et l'épouse d'Éros. Quelques-unes des peintures que nous avons reproduites s'expliquent en effet plus aisément à l'aide de *Psyché* qu'en y faisant intervenir Aphrodite. Mais la question de l'âge où il faut placer l'introduction dans la mythologie de la fable de Psyché a besoin d'être examinée d'abord, et la solution générale de cette question qui s'offre à l'observation est loin d'être favorable à la haute antiquité de ce récit d'un caractère principalement allégorique (2). Le seul écrivain de l'antiquité qui rapporte l'histoire de Psyché est Apulée, lequel vivait sous Marc-Aurèle, au milieu du second siècle de notre ère. Le succès des *Fables*

(1) Voyez Homère, *Iliade*, chant Σ, vers 382 et suiv.

(2) Voyez Otto Jahn, *Archäologische Beiträge*, S. 121 folg. Berlin, 1847; Ed. Gerhard, *Arch. Zeitung*, 1848, n° 22, S. 338 folg. Cf. Otto Jahn, *Berichte über die Verhandlungen der Kœnigl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig* (Philol. hist. Classe) Bd. III, 1851, S. 153 folg. und Taf. V und VI.

milésiennes ou des *Métamorphoses* de cet auteur était encore dans toute sa ferveur au commencement du troisième siècle; car Septime Sévère, écrivant au sénat de Rome pour lui reprocher sa partialité à l'égard d'Albin, afin de mettre en contraste sa propre activité avec l'inertie de son rival, le représentait comme vieillissant au milieu des *Fables milésiennes*, œuvre carthaginoise de son cher Apulée, et d'autres amusements littéraires « *Inter milesias Punicas Apuleii sui, et ludicra literaria consenesceret* (1). » C'est aussi à dater du second siècle que paraissent s'être multipliés les monuments qui représentent les amours de Cupidon et de Psyché, et que ce sujet a commencé à devenir fréquent sur les sarcophages. On peut donc attribuer au succès qu'obtint le livre d'Apulée cette invasion dans le domaine de l'art d'une fable à peu près inconnue aux précédentes époques. Par conséquent, on ne semblerait nullement autorisé à chercher sur des peintures dont les plus récentes appartiennent au second siècle avant notre ère, des motifs empruntés à la fable de l'Amour et Psyché.

Toutefois, dans les meilleures répétitions du groupe célèbre qui montre ces deux personnages debout, les bras enlacés et se donnant un baiser sur la bouche, celles de Florence, du Capitole, de Paris, de Dresde, on remarque un art de composition et une grâce d'exécution dont les créations de la sculpture, postérieures au règne d'Hadrien, n'offrent guère d'exemples, ce qui donnera à croire que l'original dont toutes ces imitations sont sorties devait remonter au moins jusqu'à l'époque d'Alexandre. M. Gerhard a publié un miroir étrusque représentant l'*Amour et Psyché* (2), qui, bien que d'un style plus récent que la plupart des autres monuments du même genre, n'en doit pas moins être antérieur de plus d'un siècle à l'ère chrétienne. Le vase de sardonyx de Saint-Pétersbourg (3) tout couvert de compositions allégoriques où

(1) J. Capitol. *in Albin.*, XII.

(2) *Etruskische Spiegel*, Taf. XX, 10. Tous les monuments relatifs au mythe de l'Amour et de Psyché ont été réunis avec soin par M. Wieseler, *Denkmæler der alten Kunst*, Bd. II. Taf. LIII, n° 668 — Taf. LV, n° 701. Ces diverses publications de MM. Gerhard, Otto Jahn et Wieseler ont jeté un jour tout nouveau sur la fable de l'Amour et de Psyché et nous ont fourni les rapprochements de ce commentaire.

(3) Publié par Kœhler, *Description d'un vase de sardonyx antique gravé en relief*, Saint-Pétersbourg, 1800, et dans les OEuvres

l'Amour et Psyché jouent le rôle principal est du beau temps de la gravure en relief des matières précieuses, par conséquent, antérieur aux Antonins. On est donc fondé à croire qu'Apulée n'a fait que reproduire une fable déjà connue, consacrée longtemps avant lui, par les monuments de l'art, et que l'effet produit par le succès de son livre a dû accroître la popularité du sujet.

Il faut donc chercher si, en l'absence de témoignages littéraires précis, quelque allusion indirecte n'a pas conservé la trace de l'existence de la fable qui nous occupe, longtemps avant la publication des *Métamorphoses* d'Apulée.

Nous croyons reconnaître un vestige de ce genre dans le *Cratyle* de Platon ; si notre conjecture est fondée, ce serait, comme on voit, une belle date pour la fable de l'Amour et Psyché, et dès lors on serait autorisé à en chercher l'influence sur les monuments du beau temps de l'art grec.

Dans le *Cratyle*, Socrate cherche, ou feint de chercher sérieusement l'étymologie du mot ψυχή, l'âme. Après une première conjecture qu'il se hâte d'abandonner comme *grossière*, φορτικὸν, il en propose une seconde qui, selon lui, doit mieux convenir à Eutyphron, personnage qui, dans les dialogues de Platon, représente la préoccupation religieuse poussée jusqu'à la superstition. Cette prétendue étymologie a pour base l'opinion d'Anaxagore sur l'âme du monde : c'est l'âme qui donne la vie et le mouvement au corps, soit de la nature, soit de l'homme; il semble qu'elle le possède et qu'elle le transporte : φύσιν ὀχεῖ καὶ ἔχει, et de là, le nom de ψυχή pour φυσέχη. Quelque confiance que le bénévole interlocuteur de Socrate, Hermogène, ait dans la science et le génie du philosophe, il trouve l'explication un peu forcée, τεχνικώτερον, et Socrate se hâte d'ajouter : « Le mot, d'ailleurs, sous la forme actuelle a quelque chose de singulier et de presque ridicule, γελοῖον. (1). » Quelle peut être

de Kœhler, *Gesamm. Schriften*, Bd. IV, S. 77 folg. Cf. Wieseler, *l. cit.* Taf. LIII, nº 668.

(1) Plat., *Cratyl.*, p. 38, ed. Bekk. *Socr.* Τὴν φύσιν παντὸς τοῦ σώματος, ὥστε καὶ ζῆν καὶ περιιέναι, τί σοι δοκεῖ ἔχειν τε καὶ ὀχεῖν ἄλλο ἢ ψυχή; *Herm.* Οὐδὲν ἄλλο. *Socr.* Τί δαί; Καὶ τὴν τῶν ἄλλων ἁπάντων φύσιν οὐ πιστεύεις Ἀναξαγόρᾳ νοῦν τε καὶ ψυχὴν εἶναι τὴν διακοσμοῦσαν καὶ ἔχουσαν; *Herm.* Ἔγωγε. *Socr.* Καλῶς ἄρα ἂν τὸ ὄνομα τοῦτο ἔχοι τῇ δυνάμει ταύτῃ, ἣ φύσιν ὀχεῖ καὶ ἔχει, φυσέχην ἐπονομάζειν· ἔξεστι δὲ καὶ ψυχὴν κομψευόμενον λέγειν. *Herm.* Πάνυ μὲν οὖν, καὶ δοκεῖ γέ μοι τοῦτο ἐκείνου τεχνικώτερον εἶναι.

cette singularité, si ce n'est que le nom de l'*âme* est le même que celui du *papillon*, ψυχή ? Sans doute on peut dire avec Henri Estienne (1), qu'on a donné au *papillon* le nom de l'*âme*, comme étant, parmi les êtres matériels, ce qu'il y a de plus léger au monde : mais ce rapprochement n'exclue pas, il semble présupposer au contraire une fable, telle que celle de *Psyché*, où l'âme est représentée sous l'emblème d'un papillon.

Si une fable de ce genre existait déjà du temps de Platon, si le philosophe y fait, comme nous le pensons, une allusion indirecte, quelle en était donc l'origine ? Platon, en développant l'étymologie du nom du *corps*, σῶμα, après celle du nom de l'âme, indique la source à laquelle on doit faire remonter le mythe de Psyché. Il cite en effet la doctrine des Orphiques, à l'appui de la conjecture qu'il propose. Selon lui, ce serait Orphée lui-même qui aurait donné au corps le nom de σῶμα, parce que dans sa pensée, la vie de ce monde n'était pour l'âme que l'expiation de fautes antérieures. Le corps est comme une prison dans lequel elle se *conserve*, σώζεται pour accomplir la punition (2). Psyché, personnification de l'âme dont le papillon est l'emblème, représente en effet, par les épreuves que Vénus lui impose, l'expiation à laquelle, suivant les Orphiques, la vie de ce monde est destinée : cette connexion entre l'étymologie de l'*âme*, en tant qu'animant le corps, et celle du *corps*, en tant que servant de prison à l'âme qu'il conserve, montre que les deux explications ont été empruntées à la même source, et fait remonter aux Orphiques la fable dans laquelle les épreuves de l'âme unie au corps, sont personnifiées par l'histoire de Psyché.

Si l'on faisait une étude particulière de cette fable, on n'aurait pas de

Socr. Καὶ γὰρ ἔστι· γελοῖον μέντοι φαίνεται ὡς ἀληθῶς ὀνομαζόμενον ὡς ἐτέθη.

(1) *Thesaurus græcæ linguæ, sub voce* Ψυχή.

(2) Plat., *Cratyl.*, p. 38 et 89, ed. Bekk. *Herm.* Ἀλλὰ δὴ τὸ μετὰ τοῦτο πῶς φῶμεν ἔχειν; *Socr.* Τὸ σῶμα λέγεις; *Herm.* Ναί. *Socr.* Πολλαχῇ μοι δοκεῖ τοῦτό γε· ἂν μὲν καὶ σμικρόν τις παρακλίνῃ, καὶ πάνυ· καὶ γὰρ σῆμά τινές φασιν αὐτὸ εἶναι τῆς ψυχῆς, ὡς τεθαμμένης ἐν τῷ νῦν παρόντι· καὶ διότι αὖ τούτῳ σημαίνει ἃ ἂν σημήνῃ ἡ ψυχὴ, καὶ ταύτῃ σῆμα ὀρθῶς καλεῖσθαι. Δοκοῦσι μέντοι μοι μάλιστα θέσθαι οἱ ἀμφὶ Ὀρφέα τοῦτο τὸ ὄνομα, ὡς δίκην διδούσης τῆς ψυχῆς, ὧν δὴ ἕνεκα δίδωσι· τοῦτον δὲ περίβολον ἔχειν, ἵνα σώζηται, δεσμωτηρίου εἰκόνα. Εἶναι οὖν τῆς ψυχῆς τοῦτο, ὥσπερ αὐτὸ ὀνομάζεται, ἕως ἂν ἐκτίσῃ τὰ ὀφειλόμενα, τὸ σῶμα, καὶ οὐδὲν δεῖν παράγειν οὐδὲ γράμμα.

peine à faire voir que le développement des épreuves auxquelles la jalouse Vénus soumet sa rivale, offre une évidente analogie avec la doctrine des Mystères; que l'arrivée de Psyché dans le temple de Cérès, et le soin qu'elle prend de discerner les grains accumulés sans ordre sur le pavement (1), la pénitence presque semblable que Vénus lui impose et des difficultés de laquelle les fourmis compatissantes aident à la tirer (2), rappellent et la *licnophorie*, et le *cernos* athénien avec le mot solennel prononcé par l'hiérophante d'Éleusis, ἐκερνοφόρησα, *j'ai porté le cernos* (3); que la descente de Psyché aux enfers, la *pyxis* ou *ciste* mystérieuse qu'elle est chargée de demander à *Proserpine* et de rapporter à Vénus (4) n'est pas un caractère moins frappant de ressemblance avec les rites et les symboles mystiques. Mais ces curieuses recherches ne sont pas de notre sujet : on n'en comprendra d'ailleurs toute la portée qu'après la publication du Mémoire *sur les représentations qui avaient lieu dans les Mystères d'Éleusis* que l'un de nous vient de lire devant l'Académie des Inscriptions. Nous nous bornons ici à de courtes réflexions sur les points essentiels.

On croit généralement que les Orphiques ajoutèrent aux mystères d'Éleusis, et même qu'ils en altérèrent la pureté originaire : nous pensons, quant à nous, que les Orphiques ne firent que développer dans leurs écrits la fable et les symboles éleusiniens, afin d'en mieux faire comprendre le sens (5); c'est là un fait que nous croyons avoir été solidement établi dans le Mémoire dont il vient d'être question. Ce Mémoire comprend une comparaison entre le *Rituel funéraire égyptien* et la suite des spectacles à Éleusis. L'origine de ces mystères, indiquée clairement par Hérodote (6), ne nous paraît pas douteuse. La doctrine égyptienne

(1) Apul., *Metam.*, VI, p. 383 sqq., ed. Oudendorp.

(2) *Ibid.*, p. 399 sqq.

(3) Cf. Clem. Alex., *Protrept.*, p. 14, ed. Potter. Le Mémoire encore inédit que l'un de nous a lu récemment à l'Académie des Inscriptions expliquera ce que notre texte, nécessairement concis, peut offrir encore ici d'obscurité pour les lecteurs érudits.

(4) Apul., *Metam.*, VI, p. 405 et 411. *Urnula, pyxis.*

(5) La preuve de cette opinion est en partie donnée dans le Mémoire précité.

(6) Cf. ce qu'Hérodote (II, 171) dit sur l'origine égyptienne des Thesmophories, dont l'affinité avec les mystères d'Éleusis est évidente, avec la raison qu'il donne (II, 156) pour expliquer comment Eschyle avait fait Diane fille de Cérès. Cf. Paus. VIII, 37, 3.

et la doctrine attique sont fondées sur une identification du sort de l'âme dans l'autre vie avec la destinée et la nature même des Dieux; mais le Rituel ne montre que les épreuves de l'âme, tandis qu'Éleusis offre le spectacle parallèle des Dieux. L'histoire de Psyché, si, comme on le pense généralement, les Orphiques l'ont composée, doit avoir eu pour objet de compléter l'enseignement, en racontant les tribulations de l'âme auxquelles son apothéose sert de conclusion (1).

Cependant, puisque la doctrine mystique met sur la même ligne l'homme et les Dieux, le sens de la fable de Psyché devient plus évident. *Psyché* est bien la rivale de *Vénus*. L'Amour se trouve placé entre les deux, non comme entre son unique amante et sa mère, mais comme Adonis entre les deux Vénus, et puisque, en définitive, ces deux Vénus rivales se confondent en une seule, on arrive comme conséquence nécessaire à l'identification de *Psyché* et de *Vénus :* c'est déjà un acheminement à comprendre les peintures de vases qui sont l'objet de notre examen. Il nous manque encore pourtant ce que nous cherchions dès le début, les amours d'*Éros* et d'*Aphrodite*. Mais cette lacune, qui nous préoccupait à juste titre, a été très-heureusement comblée par notre savant et regrettable ami, Théodore Panofka. C'est lui qui, dans son ouvrage sur les terres cuites antiques du Musée royal de Berlin (2), a signalé le premier l'importance de la fable, conservée par Élien (3), et où sont racontés les amours de *Nérités* et de *Vénus*. C'est en suivant sa trace que nous allons faire connaître ce mythe important.

« Il existe dans la mer, dit Élien, une coquille de petite dimension,

(1) Peut-être existe-t-il encore une différence à cet égard entre le dogme égyptien et la fable de Psyché. Aucun témoignage ne prouve qu'il y eut en Égypte des degrés d'initiation pendant la vie comme en Grèce. On ne connaît, et cela seulement par le Rituel, que l'initiation progressive de l'âme dans l'autre vie, après qu'elle a été de nouveau réunie à son corps. A Éleusis, au contraire, et dans les mystères helléniques, les épreuves de l'initiation avaient lieu pendant la vie. La fable de Psyché semble plutôt devoir être interprétée dans ce dernier sens.

(2) *Terracotten des Kœnigl. Museums zu Berlin*, S. 62 folg. Berlin, 1842. Il existe une dissertation inédite où Panofka est revenu avec détail sur le personnage de Nérités. Nous souhaitons vivement que son fidèle et savant élève, M. le docteur Rodolphe Gaedechens, puisse bientôt publier ce Mémoire.

(3) Dans son livre *De Natura animalium*, XIV, 28.

« mais charmante à voir ; elle se reproduit dans les fonds les plus limpides, sur les roches à fleur d'eau et au milieu des écueils. On la « nomme *Nérite*, et voici ce qu'on raconte à son sujet : Nérée, ce dieu « de la mer, dont on vante la sincérité et l'horreur du mensonge, avait « eu, au rapport d'Hésiode, cinquante filles de Doris, fille elle-même de « l'Océan. Homère fait aussi mention dans ses vers de cette nombreuse « famille. Au milieu de tant de filles, il n'eut qu'un fils : ni Homère, ni « Hésiode n'en parlent, mais les récits des marins le célèbrent. Ils lui « donnent le nom de *Nérités*, et le représentent comme le plus beau des « hommes et des Dieux. Aphrodite, à l'époque où elle vivait dans la mer, « s'était éprise de Nérités et l'avait choisi pour ami. Mais quand vint le « temps marqué par le destin où cette déesse, appelée par son père, dut « se ranger au nombre des Dieux de l'Olympe, on dit qu'elle voulut à « son départ emmener avec elle le compagnon de ses jeux. Toutefois, « celui-ci se refusa à ses désirs, préférant à l'Olympe la vie qu'il menait « avec ses sœurs et ses parents. Nérités portait des ailes, et je pense « que c'était Vénus qui les lui avait données : et pourtant, il ne tenait « pas plus de compte de cette faveur que des autres. Aussi, Vénus indignée le transforma-t-elle dans la coquille qui porte son nom, et à « sa place elle prit pour compagnon et pour ministre Éros, jeune et « beau comme Nérités, et elle lui donna les ailes que Nérités avait « portées. »

« Un autre récit rapporte que Neptune s'était épris de Nérités, et que « celui-ci répondait à sa passion (ἀνεερᾷν) : c'est de là que cet *Antéros*, « dont on parle tant, prit naissance. On dit que le jeune homme passait « sa vie avec son amant, et quand le dieu poussait son char sur les flots, « tandis que les cétacés, les dauphins et les Tritons eux-mêmes s'élançaient du fond des abîmes et bondissaient autour du char, il n'y en « avait aucun qui, dans sa course, pût se comparer aux chevaux de Neptune. Nérités seul volait de compagnie et tout à côté du dieu, le flot « s'étalant autour d'eux et la mer se retirant par respect pour son maître : « cette rapidité étonnante était au premier rang des dons dont Neptune « s'était plu à combler son ami. Mais le Soleil devint jaloux de la célérité « de Nérités et le transforma en *Nérite*, soit que ce dieu eût vainement « disputé à Neptune la préférence du jeune homme, soit qu'il vît avec

« colère au nombre des habitants de la mer un être qu'il eût jugé digne « d'être rangé parmi les astres. »

Ces deux versions du mythe de Nérités, quoique opposées en apparence, ne doivent pourtant pas être séparées. Dans la première, nous trouvons la forme de l'Éros des Phéniciens, à l'époque où Vénus n'avait pas passé de la mer, domaine de ce peuple, dans l'Olympe des Grecs. Là, il n'était pas fils de Vénus, mais de Nérée ; c'était le préféré de la déesse, le compagnon de ses jeux ; il avait sans doute la même taille et devait avoir le même âge. C'est bien le personnage que nous retrouvons sur nos planches, et qui offre une parfaite égalité avec Vénus. Sous sa forme de coquille, il a peut-être laissé une trace sur les monuments de l'art. Si l'on était certain de l'identité de la *Nérite* des modernes avec celle que les anciens ont décrite, le rapprochement que nous allons proposer serait impossible ; car la *Nérite* actuelle diffère notablement de la coquille qui, sur les monnaies d'Hadria du Picénum (1) montre une tête échevelée sortant de son enveloppe : nous avons cité plus haut (2) ce symbole, et nous l'avons expliquée comme Vénus elle-même se dégageant du coquillage qui donne la pourpre; mais la coiffure de cette tête est plutôt virile, et il serait possible qu'au lieu de Vénus, on dût y voir le jeune compagnon de la déesse.

Dans la seconde version, *Nérités*, dieu ailé, est l'emblème de la rapidité : nous retrouverons cette propriété parmi celles qui distinguent Éros sur les monuments. L'explication singulière, proposée par Élien pour *Antéros*, comme si ce mot exprimait, non le contraire de l'amour, mais la correspondance de la passion, range Nérités parmi les personnifications du second amour, de l'amour sacré des Orphiques, opposé au premier amour, à l'amour naturel, et la fable où figurent comme rivaux Neptune et le Soleil, est entièrement conforme à cette indication ; par là, Nérités se rapproche des mystères de la Grande-Grèce, où Éros androgyne, par conséquent infécond, est bien le même que le second amour, l'amour sacré dont il vient d'être question.

Ces observations relatives à Psyché et à Nérités, suffisent pour pré-

(1) Marchi e Tessieri, *L'Æs grave*, classe IV, tav. III, nos 3 et 4.

(2) Voyez ci-dessus à la page 55 de ce volume.

parer à l'intelligence des peintures qui vont successivement passer sous nos yeux.

La première de ces peintures sur lesquelles nous appelons l'attention des lecteurs est celle de la pl. XXXVII. Elle est divisée en deux parties, dessinées sur chaque côté d'un même vase. D'un côté est l'*Éros* hermaphrodite des mystères, avec sa coiffure de femme, sa guirlande ordinaire, et des στρεπτοὶ autour des cuisses; il marche sur un sol rocailleux. En face de lui s'avance une jeune femme drapée, avec une sphendoné pour coiffure, entre une férula plantée en terre et une stèle funèbre : elle semble marcher sur les flots. La mer convient à *Vénus;* l'opposition des rochers et des flots s'adapte mieux encore à l'histoire de *Psyché*, où cette héroïne se voit abandonnée sur un rocher escarpé et entouré par la mer : c'est ce que prouve le récit de la fin de ses sœurs, qui se rendent par mer au rocher où Psyché avait été recueillie par son divin époux (1). La sphère, qui se montre dans le champ de la peinture entre les deux personnages, conviendrait bien aux jeux communs de *Nérités* et de *Vénus*. Mais l'œuf placé dans la main des deux personnages et qu'ils se montrent mutuellement, nous ramène aux Orphiques. C'est d'un œuf qu'Éros était sortie suivant la cosmogonie introduite par Aristophane dans sa comédie des *Oiseaux* (2), et qu'on peut considérer comme empruntée aux Orphiques; c'est d'un œuf que sort aussi *Protogonus*, le dieu ailé qui représente *Éros* dans les hymnes attribués à Orphée (3); il est donc naturel que l'œuf des Orphiques se retrouve dans les mains de l'*Amour* et de *Psyché* et c'est pourquoi nous donnons avec une certaine confiance, la peinture de la pl. XXXVII, comme un des plus anciens monuments qu'on puisse rapporter à la fable de l'*Amour* et *Psyché*. *Éros* instituteur mystique de *Psyché* est entièrement conforme au sens que nous avons assigné à cette fable.

C'est, et plus directement encore, au même mythe que nous rat-

(1) Apulée, *Metam.*, V, p. 370, édition d'Oudendorp. *Illa.... statim navem ascendit, et ad illum scopulum protinus pergit.*

(2) V. 695 sqq.

(3) *Hymn.* VI, ed. G. Hernann.

Πρωτογόνον καλέω, διφυῆ, μέγαν, αἰθερόπλαγκτον

Ὠογενῆ, χρυσέῃσιν ἀγαλλόμενον πτερύγεσσιν....

(1—2)

tachons la peinture de la pl. XXXVIII. Si l'on consent à sortir de la banalité toute moderne qui porterait à reconnaître ici l'expression d'un amour respectueux sous les traits d'*Éros*, prosterné aux pieds d'une femme : si l'on remarque surtout que l'Amour, dans ce tableau, est exactement de la même taille et semble du même âge que la femme avec laquelle il est mis en rapport, les noms de l'*Amour* et *Psyché* sont ceux qui s'offriront le plus naturellement à l'esprit. Dans cette hypothèse, la colonne et l'entablement doriques qu'on voit sur la droite indiqueraient le palais magnifique où l'Amour avait fait transporter celle qu'il aimait. Psyché assise sur un siége à dossier, exprime l'étonnement. Mais cette surprise n'est peut-être pas causée par la vue de l'Amour ailé et à genoux devant elle : il n'est pas hors de vraisemblance que l'Amour lui soit invisible pour elle, et que ce soit le contact de ses mains et le frémissement de ses ailes qui la jettent dans la stupeur. Si, au contraire, Psyché jouit véritablement de la vue de son époux, alors il faut placer la scène après leur réconciliation et leurs noces solennelles; et cette explication conduit à envisager plus sérieusement le geste de l'Amour prosterné. Il ne demande pas pardon, il ne fait pas acte de soumission comme un chevalier du moyen âge à sa belle; on le dirait plutôt occupé à enlacer dans ses mains le bas des jambes de Psyché, et s'il en était ainsi, il la transformerait en *Espérance* ('Ελπὶς, ἑλομένη τοὺς ποδὰς, *spes*, *sine pedibus*); il lui communiquerait ce bonheur, εὐδαιμονία, mystique, dont la propriété la plus certaine est d'être retenu par les liens indissolubles d'Hadès (1).

Quoi qu'il en soit de ces interprétations que nous ne pouvons que toucher ici en passant, si notre opinion sur la présence de l'Amour et Psyché dans notre peinture était adoptée, nous remonterions encore plus haut qu'avec le vase précédent; car le second est du plus beau et du plus pur style grec, il provient des tombeaux d'Athènes, et nous touchons ainsi à l'âge même de Platon.

La pl. XXXIX, que nous avons déjà étudiée en parlant du bain de

(1) Sur l'*Eudæmonia* des mystères, voyez t. II, p. 63 et suiv. L'*Espérance* est associée à l'*Amour et Psyché* sur le vase Chigi. Zoëga s' *Abhandlungen herausgegeben* von Fr. G. Welcker, Taf. V, n° 13, Gotting., 1817, in-8°. Cf. Wieseler, *l. cit*. Taf. LIII, n° 670.

Vénus (1) nous ramène à *Nérités*. En effet, le génie ailé qui s'avance en volant vers Vénus, une écharpe posée sur le bras, dépasse de beaucoup par la taille les ministres ordinaires de la déesse, et c'est bien plutôt son compagnon ou son amant que son fils. Si le monument original a été reproduit avec fidélité et s'il n'y avait rien dans les mains de ce génie, son geste ne peut s'expliquer que par un parfum qu'il répandrait dans la coupe dont Vénus se sert pour imprégner d'une liqueur onctueuse la partie supérieure de son corps, de la même manière que le font encore les baigneurs dans les thermes de l'Orient. La déesse qui vient de sortir des flots, a les pieds posés sur une pointe de rocher et un vase à deux anses est à ses pieds. On a déjà remarqué qu'ici Vénus était exactement dans la même pose que celle qui lui est assignée sur les monuments qui la montrent sortant du pétoncle. Le vase sans pied qu'on voit entre elle et le génie ailé, a de l'analogie avec les coquilles des gastéropodes entre lesquels se place la *Nérite;* par conséquent, la rectification que nous venons de proposer plus haut se trouve justifiée. A Vénus appartient la coquille bivalve que les anciens désignaient sous le nom de κτεὶς, auquel correspondent le *pecten* ou *peigne*, le *pectunculus* ou *pétoncle* des latins : à *Nérités*, correspondant la coquille simple qui porte son nom. Les deux personnages que nous montre la pl. XXIX, sont réunis au fond de la mer, comme dans la fable rapportée par Élien : et le bain où Nérités aide Vénus, dans les soins les plus secrets de sa toilette, montre plus clairement encore que chez l'écrivain grec, la nature des rapports qui unissaient Aphrodite au fils de Nérée, avant qu'elle ne prît place parmi les Dieux de l'Olympe.

Après ces explications la peinture de la pl. XXXVI ne peut plus présenter de difficultés : c'est bien *Nérités* que nous reconnaissons assis de même que *Vénus* et en parfaite parité avec elle. *Nérités* sur un rocher ainsi qu'il convient à un dieu de la mer, entièrement nu, sauf les chaussures d'un caractère italiote (2) qui recouvrent ses pieds, tient à la main, non deux feuilles d'acanthe, comme nous l'avions cru d'abord mais deux branches de varec dont la fructification granulée est marquée le long de la tige. *Vénus* de son côté, assise sur un bloc cubique, comme les monu-

(1) Voyez *supra*, p. 57.

(2) Voyez *supra*, p. 110.

ments du plus beau style montrent si souvent les Dieux, vêtue d'une longue et élégante tunique, ayant sur la tête une sphendoné qui peut à peine contenir sa luxuriante chevelure, a derrière elle une branche de myrte et au-dessus d'elle l'artiste a dessiné un *peigne*, c'est-à-dire l'instrument de toilette qu'on nomme ainsi, au lieu de la coquille qui porte le même nom.

Ce qui doit surtout exciter notre attention, c'est l'oiseau qu'elle porte sur son doigt : ce n'est aucun des volatiles qui l'accompagnent ordinairement ni la colombe, ni le passereau, ni l'iynx, à son encolure engoncée, et à la forme de son bec, on reconnaît un animal du genre des goëlands, ou des mouettes. Cet oiseau marin, en rapport avec Vénus, se retrouve, chose remarquable, dans la fable de Psyché : c'est le *Gavia*, « oiseau blanc qui se balance avec ses ailes sur les flots de la mer, et se plonge avec rapidité dans les profondeurs de l'Océan. » *Avis peralba illa Gavia, quæ super fluctus marinos pinnis natat, demergit sese propere ad Oceani profundum gremium.* Apulée le représente comme accoutumé « à se jouer auprès de Vénus pendant qu'elle se baigne et qu'elle nage » *commodum Venerem lavantem natantemque propter assistens* (1), et c'est lui qui vient dénoncer à la déesse la blessure que son fils a reçue; rapport nouveau et inattendu entre les monuments qui représentent *Nérités* et *Vénus* et ceux qui se rattachent à la fable de *Psyché*.

Avec la pl. XL, nous revenons évidemment à *Psyché;* c'est encore un beau vase d'origine athénienne, et où la femme assise rappelle d'une manière frappante, celle de la pl. XXXVIII. Mais ici nous avons sous les yeux une scène nuptiale. Psyché fait, en tenant le bord supérieur de sa tunique, le geste caractéristique en pareille circonstance, et l'Amour s'approche d'elle dans un transport de passion. Deux femmes debout sont les témoins de cette scène. Faut-il y reconnaître les jalouses sœurs de Psyché? Deux monuments d'époque plus récente, le vase du palais Chigi (2) et une peinture de Pompéi publiée par M. Zahn (3), montrent Psyché et l'Amour entre deux déesses. Sur le vase Chigi, c'est *Némésis* et l'*Es-*

(1) *Metam.* V, p. 371, édition d'Oudendorp.

(2) Wieseler, *l. cit.*, T. LIII, n° 670.

(3) *Ornamente und Gemælde*, Folg. II, Taf. LXII, n° 2; Wieseler, *l. cit.*, Taf. LIV, n° 691.

pérance. La peinture de Pompéi fait voir aussi Némésis avec une autre femme difficile à caractériser. Il en est de même pour celle qu'on remarque à droite sur la pl. XL; mais la femme de gauche, avec son bras droit étendu et sa main gauche placée sous le coude droit, est certainement *Némésis*.

Nous avons distingué l'idée de l'*Espérance*, dans son acception mystique, sur le tableau de la pl. XXXVIII, et rien ne nous empêche de la reconnaître à l'extrémité droite de la pl. XL, bien qu'il lui manque la fleur, son symbole accoutumé. Mais son geste encourageant en contraste avec la sévérité empreinte dans les traits, l'attitude et le mouvement de la Némésis, autorise cette conjecture.

Puisque nous avons établi une comparaison entre la fable de *Psyché*, et les développements du Rituel funéraire égyptien, relatifs aux épreuves de l'âme dans l'autre vie, il ne doit pas nous être interdit de rappeler encore une fois (1) les deux *Tmé*, personnification de la Justice et de la Vérité qui, dans la donnée égyptienne, présidaient à la régénération de l'âme (2).

La pl. XLI, nous montre encore les amours de Cupidon, mais il y est figuré sous les traits d'un enfant, et la déesse sur les genoux de laquelle il est placé et qu'il enlace dans un voluptueux embrassement, ne peut être que Vénus. Le modius qui lui sert de coiffure la caractérise comme une divinité de la Phénicie ou de l'île de Cypre. Le siége à dossier sur lequel elle est assise est, il est vrai, purement grec, et la nébride qui recouvre ce meuble rappelle plutôt Diane que Vénus; mais, dans l'étude du mythe d'Actéon (3), nous avons appris à connaître les rapports secrets des deux déesses. Elle est ici environnée de plusieurs personnages allégoriques: *Opora*, demi-nue, assise sur de riches coussins et tenant à la main une scaphé remplie de fruits, *Méthé*, ou toute autre divinité du même genre, debout et tenant dans la main gauche une coupe remplie, avec une branche de quelque plante odoriférante dans l'autre main, enfin une femme de beaucoup plus petite taille (elle était sans doute dessinée sous

(1) Voy. *supra*, p. 104. Le texte capital pour la présence des deux Tmé auprès du lac de feu dans l'Amenti, est au chapitre XVII du *Rit. funér.*, II, 17 et 18, c. d. Lepsius.

(2) Voyez tome III, p. 108.

(3) Voyez tome II, p. 329 et 330.

l'anse du vase) qui tient d'une main une couronne et de l'autre un lécythus; on peut reconnaître en elle une personnification de la Volupté (1). Tout ce concours, qui rappelle aussi l'abondance et les riches festins dont Psyché était entourée dans le palais de l'Amour (2), tend à redoubler l'extase amoureuse de Vénus, et la disproportion des deux personnages qui forment le groupe principal, empêche qu'on s'en tienne aux amours presque innocents de Vénus et de Nérités. On se rappelle alors la belle terre cuite publiée et ingénieusement commentée par M. Fr. Thiersch (3), où *Adonis* est de plus petite taille que *Vénus :* on se rappelle aussi l'attitude plus que compromettante où le jeune Bacchus se trouve par rapport à sa mère Sémélé, sur un célèbre miroir étrusque (4), et le dogme commun à l'Assyrie et à l'Égypte, du *dieu, mari de sa mère* (5), se présente à l'esprit. Ce dogme, on le sait actuellement, tenait une place importante dans l'époptie d'Éleusis (6).

Après l'étude que nous venons de faire sur la pl. XL, la pl. XLII n'exige pas un long commentaire. On y reconnaîtra à volonté, ou le groupe amoureux de *Vénus* et de son fils, ou *Psyché*, réveillée de son sommeil, et recevant sur la roche où elle était assise, les baisers de l'*Amour* réconcilié avec elle. Le miroir placé derrière le groupe témoignerait en faveur de Vénus : mais Psyché n'excita-t-elle pas la jalousie de Vénus précisément parce que les hommes, ravis de sa beauté, l'adoraient de préférence à Vénus elle-même (7)? Ici, encore une fois, les deux femmes et les deux fables tendent à se rapprocher (8).

On retrouve un groupe tout à fait semblable sur la pl. XLIII. Seule-

(1) *Supra*, p. 81.

(2) Apul., *Metam.*, V, p. 323 et 324.

(3) *Veterum artificum opera poetarum carminibus explicata*, Mon. 1835, fol. tab. V.

(4) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. LVI, A; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. LXXXIII.

(5) Champollion, *Gramm. égypt.*, p. 282. Pour la trace de ce dogme chez les Assyriens, il faut rechercher l'histoire, très-probablement mythologique, de *Sémiramis* et de son fils, et comparer ce que les anciens ont dit de l'inceste sacré chez les peuples des bords de l'Euphrate. Voyez Brisson, *de Regno Persarum*, lib. II, cap. 155, p. 493, Argent. 1710.

(6) Clem. Alex., *Protrept.*, p. 13, ed. Potter. Cf. tome III, p. 222. Ce point est établi dans le Mémoire plusieurs fois rappelé sur les *spectacles qui avaient lieu dans les mystères d'Éleusis*.

(7) Apul., *Metam.*, IV, p. 303 sqq., ed. Oudendorp.

(8) Nous avons parlé plus haut du pa-

ment, ici l'Amour a la coiffure de femme et l'écharpe transversale de l'Éros des mystères. Autour de lui sont une sphère, des tablettes (δέλτοι), et un rocher debout de forme carrée, avec lequel le *Ptéroma* de Phénée, dont nous nous sommes occupés précédemment (1) pouvait offrir de l'analogie. Tout confirme donc le caractère mystique de la scène représentée, et si c'est l'*Amour* et *Psyché* que nous avons sous les yeux, leur union doit exprimer la béatitude à laquelle l'âme est appelée après les épreuves de la vie terrestre et les expiations qui se continuaient dans l'autre. Cette signification importante donne un prix considérable au rapprochement que fournit le reste du tableau. On voit en effet, au-dessus du groupe des deux amants, un enfant nu avec une guirlande, composée de baies de lierre et passée d'une épaule à l'autre, exactement semblable à celui qui porte le nom de *Dionysus*, sur un vase de la collection Palagi à Milan, publié par M. Gerhard (2). Ici le jeune Bacchus est placé entre deux oiseaux palmipèdes dont l'un ressemble à un cormoran, et l'autre à un cygne. Ce dieu, qui paraît se livrer aux ébats de la première enfance, tourne le dos au cormoran et semble se précipiter vers le cygne : une seconde sphère achève de caractériser la disposition à l'amusement.

Le groupe que Bacchus enfant paraît prêt à former avec le cygne, pourrait conduire à comprendre un des motifs les plus fréquemment répétés par les artistes anciens, celui que les modernes appellent *l'enfant à l'oie*, et que décrit la phrase où Pline indique un chef-d'œuvre du statuaire Boëthus : *Infans eximie anserem strangulat* (3). Nous avouons avoir vainement cherché jusqu'ici la signification de ce groupe, trop fréquent et trop varié dans les nombreuses répétitions qu'on en connaît, pour qu'on puisse le considérer comme une composition d'un caractère indifférent. Dans la fable grecque, Dionysus comme Zagréus ou Bac-

pillon, symbole de l'âme (*supra*, p. 122) et de l'identité de Vénus et de Psyché (*supra*, p. 124). M. le commandant Oppermann possède une figurine de bronze, trouvée en Syrie, et qui représente *Vénus* debout, entièrement nue, tenant de la main droite un *papillon* par les ailes et de la gauche une pomme.

(1) *Supra*, p. 102 et 103.

(2) *Arch. Zeitung*, 1850, Taf. XVI, n° 2. Ici, la guirlande du jeune Bacchus a des feuilles de lierre au lieu de baies.

(3) *H. N.*, XXXIV, 8, 19, 23. Voyez pour les diverses répétitions de l'*enfant à l'oie*, l'ouvrage du comte de Clarac. *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. CCXCIII, 293, 874 C à 878.

chus, fils de Jupiter et de Proserpine, était presque immédiatement après sa naissance, déchiré par les Titans qui, au moyen des jouets dont ils lui avaient fait présent, avaient eu soin de l'entretenir dans une dangereuse sécurité (1). Mais comme fils de Sémélé, il échappait à la catastrophe où sa mère était consumée, et Jupiter prenait soin de conserver son existence. Un autre fils de Jupiter, Hercule, attaqué immédiatement après sa naissance par les serpents que Junon avait envoyés, les étouffait dans son berceau. L'oie, le cygne surtout sont, pour les enfants qui les approchent imprudemment, de dangereux ennemis. L'enfant assez heureux ou assez fort pour étrangler l'oie qui l'attaque, pouvait devenir ainsi aisément un symbole de salut, et par conséquent de régénération.

Si d'un autre côté nous remontons à la source égyptienne, nous y trouvons l'*oie* avec le sens de *fils* (2), d'où il suit que cet oiseau pouvait être envisagé comme l'équivalent de l'enfant à sa naissance. Ailleurs, chez les Grecs, ce sont les petits cochons dont la substitution aide les enfants nouveau-nés à échapper à la mort (3). Ces enfants ne peuvent-ils pas aussi avoir été remplacés par des oies, et cet oiseau, quand on le représente étouffé par un enfant, n'est-il pas appelé à représenter à la fois et la puissance ennemie de l'enfance et la victime destinée à conjurer sa fureur? C'est pour la première fois que nous nous aventurons sur ce terrain, et l'on ne doit pas s'étonner si notre marche y est encore aussi incertaine. Mais l'enfance du jeune Dionysus suffirait à elle seule, pour exprimer une nouvelle vie. Le groupe inférieur qui exprime la béatitude promise à l'âme des initiés, est en définitive un emblème de mort. Le jeune Bacchus représenté dans la partie supérieure de la composition, comme se livrant aux premiers jeux de l'enfance, doit avoir eu pour objet de rendre l'idée de la vie succédant à la mort et à la destruction.

(1) Clem. Al., *Protr.*, p. 15, ed. Potter.

(2) Champollion, *Dictionnaire hiéroglyphique*, p. 152 et suiv.

(3) Voyez J. de Witte, *Annales de l'Institut archéologique*, t. XXIX, p. 432 et 433.

PLANCHE I.

Le sujet de la planche I est peint sur le col d'une grande *amphore à mascarons* (f. 83), à figures jaunes, rehaussées de blanc et de violet (1). Au centre, on voit un buste de femme peint en blanc et posé sur le calice d'une fleur épanouie ; deux *Amours* hermaphrodites et ailés, qui sont comme suspendus dans l'espace, au-dessus de fleurs, accompagnent ce buste, dans lequel il est facile de reconnaître *Vénus*. Des deux côtés, comme dans la plupart des frises qui décorent les vases à mascarons, s'étendent des rinceaux chargés de fleurs. Vénus se distingue par une chevelure épaisse ; elle a les traits contractés par la douleur. Les deux Génies étendent sur sa tête un voile violet, en signe de deuil.

Nous avons reconnu dans cette représentation *Vénus*, personnification de la *Terre*, privée d'*Adonis*, son époux (2).

L'*amphore à mascarons* à laquelle est empruntée la peinture de notre pl. I a passé de la Bibliothèque du Vatican au Musée du Louvre. Le grand tableau qui se développe sur la panse de ce vase représente, selon les uns, *Ménélas* debout près d'*Andromaque* assise, qui tient sur ses genoux le corps inanimé de son fils Astyanax. Trois jeunes guerriers grecs assistent à cette scène (3). Selon M. Henri Brunn (4), on devrait reconnaître dans cette composition *Amphiaraüs* auprès du jeune *Archémore*, étendu sur les genoux de sa nourrice Eurydice. Cette explication nous semble se justifier d'une manière satisfaisante, quand on compare cette scène à celle du célèbre vase d'Archémore du Musée de Naples (5).

Au-dessus de cette composition est représentée l'*Aurore* dans son qua-

(1) Millin, *Vases peints*, t. II, pl. XXXIX.

(2) Voy. le commentaire n° 1, *supra*, p. 7.

(3) Winckelmann, *Mon. ined.*, n° 143, p. 190. Selon Millin (*l. cit.*, p. 5) on devrait reconnaître ici plutôt *Hécube Astyanax* et *Talthybius*. Cf. *Galer. myth.*, CLXIX, 611.

(4) *Geschichte der griechischen Kunstler*, Bd. II, S. 706.

(5) Voyez Gerhard, *Archemoros und die Hesperiden*, Taf. I, Berlin, 1838. — Cf. *Monuments inédits publiés par la section française de l'Institut archéologique*, planche V.

drige, traîné par des chevaux blancs et précédé de *Mercure* et d'un doryphore, probablement un des Dioscures (1).

Le nom de l'artiste qui a peint cette composition est écrit au-dessus des chevaux qui traînent le char de l'Aurore. Ce nom a été lu de plusieurs façons. On peut hésiter entre les formes ΛΑΣΙΜΟΣ ΕΓΡΑΨΕ et ͰΑΣΙΜΟΣ (*Hasimus*), en prenant la première lettre pour un *digamma* (2).

C'est sur le col de l'amphore et au-dessus du quadrige de l'Aurore qu'est peinte la tête de *Vénus*, gravée sur la pl. I.

Le revers de l'amphore d'Hasimus montre un édicule funèbre (3), et au-dessus, sur le col, est peint *Bacchus* jeune assis, accompagné d'*Ariadne* et d'*Éros* hermaphrodite (4).

PLANCHE II.

La peinture reproduite sur la pl. II est tracée sur une *amphore a mascarons* (f. 83), à figures rouges, rehaussées de blanc, publiée par M. le professeur Éd. Gerhard (5). Une tête de femme, entre deux *Amours* hermaphrodites, est posée sur le calice d'une fleur épanouie. Un voile transparent et léger couvre cette tête; son air riant contraste avec la tristesse empreinte dans les traits de *Vénus* que montre la planche précédente. Les deux Génies se disposent à orner sa tête d'une couronne; l'un tient le tympanum, l'autre une phiale. Comme sur le vase précédent, de riches rinceaux, qui donnent naissance à des fleurs, s'étendent de chaque côté de la composition.

Dans la peinture de notre pl. I, nous avons reconnu Vénus plongée dans

(1) Millin, *Vases peints*, t. II, pl. XXXVII. Cf. Overbeck, *Galler. heroischer Bildw.*, Taf. XXVIII, 1 und S. 669.

(2) Voyez sur ce nom d'artiste, Millin, *Vases peints*, t. II, p. 60 et 95; *Mon. inéd.*, tom. II, p. 36; Raoul-Rochette, *Lettre à M. Schorn*, 2ᵉ édition, p. 15, Paris, 1845, in-8°; de Witte, *Revue de Philologie*, tom. II, p. 480; H. Brunn, *Geschichte der griechischen Kunstler*, Bd. II, S. 706, und 706.

(3) Millin, *l. cit.*, pl. XXVIII.

(4) Millin, *l. cit.*, pl. XL.

(5) *Mysterienbilder*, Taf. III.

le deuil; sur la pl. II, c'est la déesse du Liban qui triomphe, et qui, parée comme une fiancée, rentre dans la possession de son époux (1)

Sur la panse de l'amphore on voit un édicule funèbre, dans lequel sont placés deux éphèbes. L'un est assis, appuyé sur sa lance : il tient une phiale; l'autre, debout devant lui, tient une couronne qu'il semble lui offrir. Autour de l'édicule sont placés cinq éphèbes et trois jeunes filles portant des offrandes et des attributs divers. Ce tableau occupe la face postérieure du vase.

Le côté principal (2) montre un temple tétrastyle d'ordre ionique, au centre duquel est assis *Jupiter* infernal, tandis qu'*Hermès* psychopompe et *Proserpine* se tiennent debout à ses côtés. A l'extérieur du temple, à droite, on voit *Vénus*, l'*Amour* et *Pan*, et à gauche, *Apollon* et *Diane*. Au pied du temple et sur les côtés paraissent les *Danaïdes*, au nombre de six, portant chacune une hydrie et des attributs variés.

Sur le col (3), au-dessus de cette vaste et belle composition, on voit le supplice d'*Ixion*, attaché sur la roue, entre *Charon*, armé de son marteau, et une *Furie*, à droite, et *Éaque* ou *Minos* comme juge des enfers, assis et tenant son sceptre, accompagné d'une seconde *Furie*, à gauche.

Sur le pied de ce vase sont représentés six personnages assis, trois jeunes filles, l'*Amour* hermaphrodite des mystères et un éphèbe. Ces six personnages portent chacun des attributs divers (4).

PLANCHE III.

Nous voyons ici *Vénus* assise sur un cygne et l'*Amour* hermaphrodite tenant une longue branche de myrte, qui accompagne sa mère, en volant horizontalement au-dessus du cygne. La déesse, vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus, et parée d'un collier et de bracelets,

(1) Voyez le commentaire, n° I, *supra*, p. 7.

(2) Gerhard, *Mysterienbilder*, Taf. I.

(3) Idem, *ibid.*, Taf. II.

(4) Voyez Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, pl. XLV et p. 179 et 180.

soulève de la main droite un pan de son péplus, et de la gauche tient le tympanum (1).

Cette peinture est tracée sur un *stamnus apulien* (f. 76) à figures jaunes, surmonté d'une *lécané* (f. 100) et conservé au Musée du Louvre (2).

Le revers montre trois éphèbes; celui qui est au milieu est enveloppé dans son manteau; le second placé à droite est assis et nu jusqu'à la ceinture; le troisième debout à gauche de la scène est entièrement nu, s'appuie sur un bâton et tient à la main un piléus.

Millingen (3) qui le premier a publié ce vase, avait déjà cru reconnaître ici *Vénus* et l'*Amour*.

PLANCHE IV.

Le sujet de la pl. IV montre *Vénus* transportée à travers les airs sur le dos d'un cygne au-dessus des flots de la mer, qui est indiquée par trois poissons, un dauphin, une brême et une trigle. La déesse est accompagnée de deux *Amours*, qui volent de chaque côté de l'oiseau. Le premier tient deux bandelettes, l'autre porte le miroir et le seau mystique. *Vénus* dirige elle-même le cygne qui la porte, au moyen d'une bride passée dans son bec, tandis que de l'autre main elle tient son voile enflé par le vent et qui s'arrondit au-dessus de sa tête. Une tunique talaire sans manches couvre le corps de la déesse. Le cygne est colorié en blanc (4).

Cette composition est tracée sur une grande *amphore* à *rotules* (f. 92), à figures jaunes, conservée au Musée du Louvre (5).

Le revers montre *Bacchus* jeune assis, tenant une branche de myrte, deux *satyres* et deux *ménades* (6).

Les peintures tracées sur ce vase sont presque entièrement refaites par

(1) Voyez le commentaire n° I, *supra*, p. 14 et suiv.

(2) Millingen, *Vases de Coghill*, pl. XXI.

(3) *L. cit.* p. 21.

(4) Voyez le commentaire n° I, *supra*, p. 16.

(5) Millin, *Vases peints*, tome II, planche LIV; Dubois Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, planche XIII, 1; Laborde, *Vases de Lamberg*, t. I, p. 31, vignette X.

(6) Millin, *l. cit.* pl. LIII.

une main moderne, et ne méritent guère l'importance que Millin et d'autres archéologues, aussi bien que nous, leur ont attribuée. Un examen attentif nous a convaincu plus tard, que ce vase ne conserve même aucune trace de peintures antiques.

PLANCHE V.

La grande composition de la pl. V est tracée sur une *hydrie* (f. 90) à figures jaunes trouvée dans le voisinage de Cumes et publiée par M. le professeur Éd. Gerhard (1). Au centre paraît *Vénus*, assise sur le cygne qui l'emporte dans son vol au-dessus des flots. La surface de la mer est indiquée par une ligne ondulée; deux dauphins s'y livrent à leurs évolutions ordinaires. *Éros* nu et ailé et armé d'un sceptre surmonté d'un bouton d'*hellébore*, accompagne sa mère et vole au-dessus d'elle. A droite et à gauche, un groupe composé d'une jeune fille et d'un satyre cornu et imberbe encadre la déesse portée par le cygne. Les deux satyres peuvent recevoir les noms de *Phosphorus* et d'*Hespérus*, comme les deux jeunes filles ceux de *Pitho* et d'*Iris* (2).

PLANCHE VI.

Nous voyons ici *Aphrodite* portée dans les airs et au-dessus des flots par deux Génies ailés et hermaphrodites. La déesse est vêtue d'une tunique talaire sans manches et d'un péplus, qui, retombant de ses épaules, enveloppe ses jambes. Ses cheveux sont enfermés dans un cécryphale; un collier de perles entoure son col; ses pieds sont chaussés.

(1) *Antike Bildwerke*, Taf. XLIV.

(2) Voy. le comment. I, *supra*, p. 16 s.

De sa main droite, elle tient un miroir, dans lequel elle se regarde, et de sa gauche, elle porte une phiale. Les deux Génies, dans lesquels nous reconnaissons *Éros* et *Himéros*, sont entièrement nus; une coiffure de femme orne leur tête; des bracelets, des périscélides entourent leurs poignets et une de leurs jambes. L'un et l'autre portent à la main un petit seau. Dans le champ, au-dessus de la déesse, on voit une couronne et deux tænies. Une sphère ou un gâteau et une phiale sont figurés au-dessous du groupe.

Ce sujet nous semble se rapporter à la naissance de *Vénus*, qui quitte les flots, où elle a reçu l'existence, pour être conduite à l'Olympe sur les bras des Amours (1).

Cette composition est tracée sur une *péliké* (f. 70) à figures rouges, conservée au Musée du Louvre (2).

Le revers montre l'*Amour* hermaphrodite debout tenant un flabellum et une couronne; une periscélide entoure sa jambe gauche; de chaque côté est une branche de myrte.

PLANCHE VII.

La peinture de la pl. VII est empruntée à la seconde collection d'Hamilton (3). Nous voyons ici *Vénus* dans un char traîné par deux Génies ailés, *Éros* et *Himéros*. La déesse, vêtue d'une tunique talaire, est armée d'un fouet et tient les rênes. Les deux Génies sont hermaphrodites; des guirlandes de perles posées en écharpe couvrent leur corps, des périscélides entourent leur jambe gauche et leurs pieds sont

(1) Voyez le commentaire n° II, *supra*, p. 20 et 21.

(2) Millingen, *Ancient uned. monuments*, pl. XIII; Gargiulo *Raccolta*, tav. 134, Nap. 1825, in-4. Dans ce dernier recueil, le vase est figuré par erreur sous la forme d'une *amphore à rotules* (f. 92.)

(3) Voyez Tischbein, tome IV, planche V, édition de Florence; voyez aussi tome IV, planche XXV, édition de Paris. On pourra consulter encore Dubois Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, planche XLI; Inghirami, *Vasi fittili*, tavola CCCXXIV.

chaussés. La caisse du char dans lequel est traînée *Vénus* est enrichie, sur le devant, d'une large palmette, et sur l'un des côtés on voit quatre panthères qui courent. Devant les Génies attelés au char est placé un autel, sur lequel brûle la flamme des sacrifices; une méta ou stèle funèbre se voit derrière le char (1).

Fontani, qui a donné un commentaire explicatif des planches du quatrième volume de Tischbein, veut reconnaître ici le triomphe d'une femme qui a remporté le prix de la beauté. Nicias, cité par Athénée (2), racontait que Cypsélus, roi d'Arcadie, avait établi à la fête de Cérès Éleusinienne un concours où les femmes se disputaient le prix de la beauté. Hérodica, sa femme, eut la première l'avantage de remporter ce prix. Fontani veut que l'on ait décerné une espèce de triomphe à la plus belle, et que dans le tableau qui est sous nos yeux, on doit reconnaître Hérodica elle-même traînée dans un char par deux Amours. Il n'est pas nécessaire de réfuter des explications qui s'éloignent autant, non-seulement de ce que nous savons des fêtes des anciens, mais encore de toutes les données de l'art.

PLANCHE VIII.

La peinture reproduite sur notre pl. VIII est tirée du recueil de Passeri (3). On reconnaît ici *Vénus* assise vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus, parée d'un collier et les pieds chaussés. Elle tient d'une main, par les ailes, la colombe, et de l'autre, un alabastron d'une grandeur peu commune. Au-dessus de la déesse, on voit la sphère, emblème des jeux auxquels elle se livre. Derrière elle paraît la chouette, oiseau consacré à Minerve, et qui est souvent représenté sur les vases de Nola (4). On connaît les rapports de Vénus et de Minerve (5). Un vase, que nous

(1) Voyez le commentaire n° II, *supra*, p. 24-29.

(2) XIII, p. 609, E.

(3) *Pict. Etruscorum in vasculis*, tab. XVII.

(4) Voyez Panofka, *Bulletin de l'Institut archéologique*, 1832, p. 69; *Cat. Durand*, nos 912-915.

(5) Voyez tome III, p. 48 et le commentaire n° III, *supra*, p. 42.

avons publié dans le troisième volume de ce recueil (pl. XV), montre *Aphrodite*, ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ, armée de l'égide qui conduit le char dans lequel elle est placée, à côté de *Posidon*, ΠΟΣΕΙΔΟΝΟΣ.

A Golgos, ville de l'île de Cypre, on honorait Aphrodite sous l'épithète de Γολγία (1), et ce nom rappelle celui du mont Golgotha (Κρανίου τόπος, *Calvariæ locus*). La grosse tête de la chouette, associée ici à Vénus, nous fait penser à faire ce rapprochement. Minerve naît de la tête de Jupiter, et il y avait une connexion étroite entre le symbole de la tête et le culte de Vénus. L'empereur Hadrien qui connaissait bien la religion païenne, avait consacré le mont Calvaire à Jupiter et à Vénus (2), et sur les monnaies de la colonie d'Ælia Capitolina paraît Astarté tenant sur la main une tête humaine (3).

PLANCHE IX.

La pl. IX montre la toilette de *Vénus*. La déesse, vêtue d'une tunique sans manches et d'un péplus qui enveloppe la partie inférieure de son corps, est assise et tient de la main droite un miroir, dans lequel se reflètent ses traits, et de la gauche relève un bout de son péplus, geste caractéristique de la déesse qui préside à l'amour. Ses cheveux sont enveloppés d'un cécryphale entouré d'une stéphané radiée. Devant elle se présente la *Victoire*, reconnaissable à ses grandes ailes et qui étend la main droite vers la déesse assise. On remarque un bracelet à son poignet droit. Elle est vêtue d'une double tunique sans manches; ses pieds sont chaussés, et sa coiffure est semblable à celle de Vénus. Derrière le siége

(1) Steph. Byzant. *v.* Γόλγοι; Lycophr. *Cassandr.* 589 et *ibi* Tzetz.; Theocrit. *Idyll.* XV, 100.

(2) Sulp. Sev. *Hist. sacr.* II, 45; S. Hieronym. *Epist.* 49; Euseb. *in Vit. Constant.*, III, 26.

(3) Eckhel, *D. N.* III, p. 442 et 443; Mionnet, VIII[e] Suppl., p. 362 et 363. Cf. surtout la *Nouv. Galer. myth.* p. 44, où l'on trouvera des rapprochements entre la *Vénus Calva* et la déesse *Coryphé*, mère de Minerve. Cicéron, *de Natura Deorum*, III, 23. Cf. *Athéné Coryphasia*. Pausanias, IV, 36, 2.

de la déesse est debout une troisième divinité, la tête entourée d'une stéphané radiée et vêtue d'une double tunique sans manches. Cette troisième déesse a un bracelet autour du poignet gauche et tient de la main droite une couronne de roses.

Nous avons reconnu dans les trois femmes de ce tableau *Vénus*, ou *Laïs* ou bien encore *Hélène*, assistée de la *Victoire* et de *Volupia* ou *Hédoné*, le plaisir personnifié (1).

Italinski, qui a donné une explication des vases de la seconde collection d'Hamilton publiée par Tischbein (2), a vu ici une jeune femme qui s'habille pour aller au théâtre ou assister à quelque fête religieuse.

PLANCHE X.

La charmante peinture reproduite sur notre pl. X décore un *lécythus* (f. 39) à peintures rouges du cabinet Pourtalès (3). Nous voyons ici une jeune fille entièrement nue, à genoux près d'un tronc d'arbre garni de lierre et sur lequel sont posés ses vêtements. En haut de cette composition, sur la droite on remarque l'embouchure d'une fontaine. Les longs cheveux encore humides et étalés sur les épaules de la jeune fille indiquent une scène de bain. Panofka reconnaissait (4) ici une suppliante qui implore la protection des Dieux. Mais comme on l'a fait observer, il ne peut pas être question ici d'une supplication ; la complète nudité de la jeune fille indique suffisamment que l'artiste a voulu représenter une baigneuse (5).

(1) Voyez le commentaire n° V, *supra*, p. 80 et 81.

(2) Voyez tome I, planche XLVII, édition de Florence ; et tome I, planche XXXVII, édition de Paris.

(3) Panofka, *Cabinet Pourtalès*, planche XXIX.

(4) *L. cit.* p. 97.

(5) Voyez le commentaire, n° IV, *supra*, p. 56 et 57.

PLANCHE XI.

Le vase à peintures rouges que reproduit la pl. XI, faisait partie de la seconde collection d'Hamilton (1); sa forme ne nous est pas connue. *Vénus*, accroupie et entièrement nue, a les pieds posés sur un rocher, dans lequel s'ouvre une grotte profonde, où se trouve probablement la source à laquelle est venue puiser la nymphe, qui, au moyen d'une calpis, verse de l'eau sur le dos de la déesse. Cette nymphe est vêtue d'une double tunique sans manches; ses cheveux n'ont aucun ornement. Si l'acolythe de Vénus n'est pas une des *Grâces*, c'est peut-être la nymphe de la source; nous avons vu que dans ce cas le nom de *Salmacis* peut lui être attribué (2). Les cheveux de Vénus sont entourés d'une bandelette, et au-dessus de sa tête est suspendu un objet que nous avons reconnu pour être un mouchoir ou serviette (χειρομάκτρον) (3).

L'éditeur voit ici *Aristoclée*, jeune fille d'Haliarte en Béotie. Sa beauté l'avait fait choisir pour porter la corbeille sacrée le jour de la fête de Jupiter Roi. Suivant l'usage, elle dut aller se laver à la fontaine Hercyne. Alors, pour son malheur, un jeune homme nommé Straton la vit nue. Il en devient amoureux, mais un rival lui est préféré. Straton veut enlever la jeune fille pendant la cérémonie des *Protélia*, mais la malheureuse périt dans le tumulte; Straton s'immole aux mânes de celle dont il a causé la mort (4).

Comme il est facile de voir, rien ne vient justifier l'explication d'Italinski; aucun jeune homme n'assiste à cette scène de bain, et si ce n'est pas *Vénus*, on pourrait plutôt penser à Diane qu'à la jeune Aristoclée. Diane a la pose de la Vénus accroupie sur le sarcophage d'Actéon au Musée du Louvre (5).

(1) Tischbein, III, pl. L, éd. de Florence; I, pl. LVII, éd. de Paris.

(2) Voyez le commentaire n° IV, *supra*, p. 58.

(3) Voyez *supra*, p. 89 et 90.

(4) Plutarch. *Narrat. Amat.*, t. IX, p. 91, ed. Reiske.

(5) Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 113-114; Millin, *Galer. myth.*, C. 406.

PLANCHE XII.

Comme on en a fait déjà l'observation (1), il existe une grande analogie entre une des scènes que nous montre la pl. XII et la peinture de la planche précédente. On y voit de même une femme au bain qui doit être *Vénus*, et une autre femme vêtue d'une double tunique, qui verse de l'eau dans un lébès soutenu par trois pieds. La déesse est entièrement nue et accroupie; elle tient un miroir dans la main droite et de la gauche arrange sa chevelure. Un collier et des bracelets forment la seule parure de son corps. Près d'elle est un coffret entr'ouvert, garni de clous; à ses pieds on voit une fleur et au-dessus de son épaule une sphère. L'*Amour* voltige au-dessus du lébès et semble, en étendant les deux bras, engager l'acolythe de la déesse à préparer le bain en versant l'eau dans le lébès. La suivante se hâte; ses vêtements sont en désordre; elle retient avec ses dents le bord de sa tunique légère qui s'est détachée de ses épaules. Un péplus enveloppe ses jambes; ses pieds sont chaussés, et un collier de perles entoure son cou, tandis qu'un cécryphale, enrichi d'une stéphané radiée, couvre sa tête.

Une seconde scène se développe à gauche et se trouve séparée de la première par un arbre. Une femme assise, vêtue d'une tunique talaire sans manches, reçoit un coffret des mains d'une jeune fille debout, le pied gauche posé sur un rocher ou un tronc d'arbre. Cette jeune servante n'est vêtue que d'une simple tunique talaire; ses cheveux flottent au vent et ses pieds sont chaussés. Des bracelets entourent ses poignets, ainsi que ceux de la femme assise. Cette dernière se distingue par un diadème qui ceint sa tête et par un collier de perles. Sa tunique, négligemment attachée, laisse à découvert son sein gauche (2).

Nous pouvons croire que l'une et l'autre scène de cette composition se rapportent à *Vénus*, accompagnée d'une des *Grâces*. Cependant cette

(1) *Supra*, p. 59.
(2) Tischbein, tome II, planche XXXVI, édition de Florence; tome II, planche XV, édition de Paris.

explication n'exclurerait pas une autre interprétation, celle de voir ici deux courtisanes qui sont les hiérodules, les prêtresses de Vénus, ses images terrestres. On peut voir ce qui a été dit plus haut au sujet de *Laïs* et de *Phryné*, et du contraste de ces deux courtisanes célèbres (1).

Italinski a reconnu ici une lustration, en rapport avec les mystères d'Éleusis.

PLANCHE XIII.

La peinture reproduite sur notre pl. XIII est tracée dans l'intérieur d'une *cylix* (f. 103) à figures rouges (2). Nous voyons ici deux femmes nues placées auprès d'un labre. A la première inspection, il est facile de reconnaître une femme d'un ordre supérieur et sa servante, et nous croyons y voir soit la double *Vénus*, *Vénus Céleste* et *Vénus Proserpine*, soit *Vénus* au bain, assistée par une des *Grâces*. L'une et l'autre de ces femmes ont pour parure des colliers, des bracelets et une périscélide. La déesse de l'ordre le plus élevé se distingue de sa compagne par un cécryphale qui couvre sa tête et par la branche de myrte placée auprès d'elle. L'acolythe a des feuilles de lierre dans les cheveux. Derrière elle on remarque une plante à hélice et dans le champ est suspendue une bandelette. Les deux personnages soutiennent et entr'ouvrent un coffret, qui contient sans aucun doute les objets nécessaires à la toilette, les parfums, les éponges, les peignes, etc. (3).

Fontani, l'interprète des peintures du quatrième volume de Tischbein, voit dans ce tableau une lustration préparatoire pour l'initiation aux mystères de Cérès.

(1) Voyez le commentaire n° IV, *supra*, p. 59-63.

(2) Voyez Tischbein, tome IV, planche XXVIII, édition de Florence; voyez aussi tome III, planche XLV, édition de Paris.

(3) Voyez le commentaire n° VI, *supra*, p. 98-100.

PLANCHE XIV.

Le sujet de la pl. XIV est tiré de la seconde collection d'Hamilton (1). Nous voyons ici deux femmes nues, accroupies auprès d'un lébès posé sur un trépied. Toutes deux sont coiffées d'un cécryphale et parées de colliers et de bracelets; leurs pieds sont chaussés. Un lien est attaché en travers sur leur poitrine, et un autre dans lequel est passé un anneau entoure une de leurs cuisses. Derrière chacune de ces deux femmes sont déposés les vêtements dont elles viennent de se dépouiller. L'*Amour* hermaphrodite, portant une coiffure de femme, une guirlande de perles en écharpe, les pieds chaussés et une périscélide autour de la jambe droite, s'approche en volant de la femme placée à droite du spectateur, et étendant les deux bras, fait un mouvement pour l'embrasser. Celle-ci tient de la main gauche une couronne de laurier ou plutôt de myrte ; à ses pieds est un miroir. La seconde femme, à gauche, tient le métier à tisser et un alabastron. Dans le champ de ce tableau, on voit deux sphères, deux tablettes ou diptyques, et un coffret. Nous avons reconnu ici la double *Vénus*, l'une céleste, l'autre infernale (2).

Italinski, l'interprète des vases de la seconde collection d'Hamilton, explique le sujet de la pl. XIV par une ablution préparatoire aux mystères. Nous n'avons pas dissimulé que l'usage du bain précédait la célébration des mystères (3). Selon le premier interprète, c'est Iacchus qui vient faire des caresses à l'une des femmes initiées, tandis que l'autre se dispose à verser l'huile dans l'eau chaude (4).

(1) Tischbein, III, pl. XXXVI, éd. de Florence; IV, pl. LIV, éd. de Paris.

(2) Voyez le commentaire n° VI, *supra*, p. 100-104.

(3) Voyez *supra*, p. 98. Cf. Clem. Alex. *Strom.* V, p. 689, ed. Potter.

(4) Ce mélange s'appelait χύτλος. Schol. *ad* Homer. *Odyss.* Z, 80.

PLANCHE XV.

La *péliké* (f. 70) à peintures rouges, rehaussées de blanc (pl. XV et XVI), a fait successivement partie de la collection de M. le vicomte Beugnot, de celle de M. Revil, et en dernier lieu est entrée dans la galerie du comte de Pourtalès Gorgier. Ce beau vase de la Basilicate montre deux scènes composées de plusieurs figures. La première (pl. XV) a été désignée dans le *Catalogue Beugnot*, n° 8, sous le titre de *Toilette de Vénus*, et voici la description qui en a été donnée : « La déesse, entièrement nue « et parée pourtant d'un collier, de bracelets, d'une périscélide et de « pendants d'oreille, est debout sur une base formée de deux degrés. Un « tronçon de colonne cannelée d'ordre dorique, sur lequel est placé un « lébès, est auprès de cette base. Le lébès et la colonne sont peints en « blanc. *Vénus* tient de la main droite un lécythus et en verse de l'huile « dans sa main gauche. Derrière la déesse on voit un siége richement « orné, où sont posés les vêtements que *Vénus* vient de quitter. Les trois « *Grâces* entourent cette scène de toilette. Elles sont vêtues de tuniques « talaires et de péplus richement brodés. La première est debout près « du lébès et tient sur sa main une stéphané radiée et ornée de pal- « mettes. La seconde est assise près de sa compagne, et semble indiquer « d'une main l'hydrie placée auprès d'elle, et de l'autre, qu'elle avance, « accompagner d'un geste les paroles qu'elle adresse à *Vénus*. La troi- « sième *Grâce* est assise sur un plan plus élevé, au-dessus du siége sur « lequel sont placés les vêtements de la déesse. Cette troisième *Grâce* « retourne la tête du côté où se passe la scène et relève de la main droite « un bout de son péplus : sa chaussure est peinte en noir. Au-dessus « de la composition paraît l'*Amour hermaphrodite* ailé, assis sur une « élévation indiquée par une ligne pointillée. Il tient une couronne de « myrte et une branche du même arbrisseau. Ses regards sont tournés « du côté de *Vénus*. Dans le champ une sphère. »

Plus tard cette scène a été soumise à un nouvel examen, et notre savant et regretté ami Ch. Lenormant a préféré reconnaître ici la *Toilette de*

Junon, assistée de *Vénus* et de deux acolythes, auxquelles il a donné les noms d'*Apaté*, la ruse personnifiée, et d'Ida, la nymphe, personnification de la montagne. En même temps il a rappelé la scène de l'*Iliade* où Junon prépare ses séductions pour surprendre Jupiter sur le mont Ida et l'enchaîner par le sommeil (1).

PLANCHE XVI.

La peinture de la pl. XVI occupe le revers de la *péliké* (f. 70) de la collection Beugnot, que nous venons de décrire. Une femme assise sur un trône ou plutôt sur un coffre richement orné, dirige ses regards vers un éphèbe, et étend vers lui la main droite ouverte. Une tunique talaire sans manches et un péplus couvrent son corps; un cécryphale serre sa chevelure; des pendants d'oreille, un collier et des bracelets complètent sa toilette ; ses pieds sont enfermés dans une riche chaussure. L'éphèbe est nu; il s'appuie sur un bâton de voyage, autour duquel il a enroulé sa chlamyde; dans sa main droite qu'il tient levée, est une couronne de myrte. Sur un plan supérieur, indiqué par une ligne pointillée, on voit, entre la femme assise et le jeune homme, un *Amour hermaphrodite* ailé et nu, qui tient de la main gauche une large phiale : une périscélide entoure sa jambe droite. Ses regards sont dirigés vers l'éphèbe, qu'il semble inviter d'approcher, en lui faisant un signe de la main droite. Enfin, derrière la femme assise, on voit une seconde femme vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus qu'elle retient des deux mains. Cette seconde femme, qui est debout, a pour parure des boucles d'oreille, un collier et un seul bracelet; ses pieds sont nus; aucun ornement ne distingue sa tête. A ses pieds on voit une sphère et des osselets.

Nous avons cru reconnaître dans ce second tableau *Vénus*, *Adonis*, *Éros* et *Pitho* (2). Plus récemment cette scène a été comparée à celles où

(1) Homer. *Iliad.* Ξ, 159 sqq. Voyez le commentaire n° IV, *supra*, p. 63-66.

(2) Voyez le *Catalogue de la Collection Beugnot*, n° 8.

des courtisanes reçoivent des présents et accueillent des étrangers (1), et on a fait voir le rapport de ces sortes de scènes avec le mythe de Danaé, recevant le souverain des Dieux sous la forme d'une pluie d'or. On a rappelé aussi la prostitution des femmes à Babylone et dans l'île de Cypre, en l'honneur de Mylitta, et les courtisanes de Corinthe, hiérodules d'Aphrodite (2).

PLANCHE XVII.

La peinture inédite de la pl. XVII est tracée sur une *olpé* (f. 26) à figures noires et blanches (3). Nous voyons ici trois femmes au bain, placées sous un portique où trois muffles de lion lancent de l'eau. Une des femmes est accroupie; les deux autres sont debout. Elles reçoivent sur leur corps les jets d'eau qui tombent des trois embouchures en forme de muffle de lion. Deux lécythus ronds sont suspendus à la traverse du portique. On y remarque cette particularité qu'une fumée assez épaisse s'élève de ces vases, ce qui indique qu'ils renferment des parfums chauds.

Nous avons reconnu ici les trois *Grâces* ou *Vénus* et deux de ses acolythes (4).

PLANCHE XVIII.

La composition reproduite sur la pl. XVIII est prise d'une *amphore bachique* (f. 65) à figures noires et blanches, qui fait partie de la col-

(1) Voyez *Cat. Durand*, nos 60 et 61; *Cat. étrusque*, nos 12 et 13. Cf. *Nouvelles Ann. de l'Inst. arch.*, t. I, p. 80, note 2.

(2) Voyez le commentaire n° IV, *supra*, p. 66-68.

(3) Voyez Dubois, *Cat. de vases étrusques et antiquités de Canino*, n° 112, Paris, 1840.

(4) Voyez le commentaire n° VII, *supra*, p. 112.

lection de vases du Musée royal de Berlin (1). Nous voyons ici le portique d'une grande fontaine soutenu par trois colonnes doriques couronnées par un riche entablement. Quatre jeunes filles nues reçoivent sur leur corps l'eau qui tombe de quatre muffles de lion, de panthère et de sanglier. Aucun attribut particulier ne les distingue les unes des autres; leurs vêtements sont suspendus sur des traverses placées entre les colonnes et les muffles d'animaux. Malgré cette simplicité et cette absence de tout attribut, qui semblent indiquer une scène de la vie civile, et exclure toute allusion mythologique, nous n'hésitons pas à reconnaître dans ce tableau *Vénus* et les trois *Grâces* au bain (2).

Le revers de cette *amphore* montre un jeune guerrier coiffé de la causia et tenant deux javelots; il est debout auprès de son cheval, et, au moment de partir pour la guerre, il prend congé de deux vieillards placés à droite et à gauche de la scène. L'un d'eux, à gauche, probablement le père, lève la main, comme pour exhorter et encourager par ce geste le jeune guerrier.

PLANCHE XIX.

La grande composition de la pl. XIX décore une *amphore apulienne* (f. 69) à figures rouges de la collection Sant' Angelo à Naples (3). C'est encore une scène de bain : trois femmes nues, quatre génies ailés et, au centre, la vasque ou labre qui contient l'eau. Au premier coup d'œil on

(1) Gerhard, *Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Kœnigl. Museums, zu Berlin*, Taf. XXX, 3, Berlin, 1843, in-fol. Cf. *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 671.

(2) M. Gerhard (*l. cit.* S. 41) voit ici simplement de jeunes filles au bain. Voyez le commentaire n° VII, *supra* p. 111. Nous avons déjà fait remarquer que ces sortes de compositions ont un grand rapport avec celles où des vierges athéniennes sont représentées à la fontaine *Callirhoé*. Gerhard, *Vasenbilder*, Bd. IV, Taf. CCCVII. Suivant un récit conservé par Eustathe (*ad* Homer. *Odyss.* K, p. 1665), Aphrodite aurait disputé le prix de la beauté aux trois Grâces, et l'une de ces déesses, désignée uniquement par l'épithète de *Calé* (la belle), l'aurait emporté sur Aphrodite elle-même. Cf. *supra*, p. 113.

(3) Gerhard, *Mysterienblider*, Taf. VII.

pourrait croire que c'est Vénus et deux Grâces au bain ; mais un examen plus attentif doit faire rattacher cette scène aux trois déesses qui se présentèrent dépouillées de leurs vêtements devant Pâris, pour disputer le prix de la beauté. Près de la vasque se tient *Aphrodite Callipyge* sur le point de remettre sa tunique ; elle se détourne avec complaisance pour se contempler dans le miroir que lui présente *Éros*, debout sur le bord de la vasque et tenant de l'autre main une couronne de myrte, signe du triomphe de sa mère. Entre la déesse et la vasque, on voit une tige de myrte, et plus haut, derrière *Éros*, une branche de lierre. A l'extrémité de droite est une seconde déesse nue, les bras croisés sur la poitrine, et qui, tout en semblant s'éloigner, porte ses regards en arrière vers un génie ailé qui, à genoux, est occupé à rajuster sa chaussure, ou bien qui veut retenir la déesse en s'attachant au bas de sa jambe. Nous avons reconnu dans cette seconde déesse *Minerve*, irritée d'avoir compromis sa pudeur et de s'être abaissée pour une défaite. Le génie qui s'attache à ses pieds serait *Pothos*. Un troisième génie tourne le dos à Minerve et s'appuie avec le coude gauche sur le bord de la vasque. Ce serait *Antéros*, qui contemple avec une certaine satisfaction Vénus, ou plutôt l'image de la déesse, dont le dos se reflète dans les eaux de la vasque. *Minerve*, *Pothos* et *Antéros* sont placés sur une espèce d'élévation ou de soubassement. La troisième déesse, *Junon*, est debout, à gauche, tenant des deux mains un miroir. Elle est nue, parée de bracelets et de perles dans les cheveux ; elle a des chaussures aux pieds. Un génie hermaphrodite, *Himéros*, tenant un miroir et une couronne de myrte, est assis sur un plan plus élevé au-dessus d'elle et semble lui préparer un triomphe, propre à la consoler de sa défaite (1).

Dans le champ de cette vaste composition on voit, comme dans tous les sujets relatifs aux mystères, des tablettes (δέλτοι), une sphère, une

(1) Les quatre génies *Éros*, *Antéros*, *Himéros* et *Pothos* sont représentés voltigeant autour de *Vénus* sur une magnifique cylix d'Hiéron, conservée au Musée royal de Berlin, et qui représente le Jugement de Pâris. Voyez Gerhard, *Trinkschalen und Gefæsse des Kœnigl. Museums zu Berlin*, Taf. XI und XII, Berlin 1848 fol. Cf. *Cat. étrusque*, n° 129; Gerhard, *Rapp. volc.* 252, 405; *Vasensammlung des Kœnigl. Museums zu Berlin*, n° 1766; de Witte, *Revue de Philologie*, t. II, p. 477 ; H. Brunn, *Geschichte der griechische Künstler*, Bd. II, S. 696.

fleur, et un petit tableau votif sur lequel sont représentés *Bacchus* et *Ariadne*.

Cette composition montre les déesses rentrées au bain, après le jugement prononcé par Pâris (1). On connaît des représentations où les déesses, se préparant à paraître devant le fils de Priam, prennent soin de leur toilette (2).

Le revers de l'*amphore apulienne*, pl. XIX, montre une jeune fille tenant un miroir et un flabellum et un génie hermaphrodite ayant pour attributs un tympanum et une couronne de myrte. Entre les deux personnages est un labre.

PLANCHE XX.

La peinture reproduite sur la planche XX est tirée du recueil de Tischbein (3) et semble appartenir à un vase de la belle fabrique d'Agrigente. Trois jeunes filles nues, groupées autour d'une large vasque, sont occupées à laver leurs beaux corps. Deux d'entre elles ont la tête couverte d'un cécryphale; la troisième, à droite du spectateur, a les cheveux entourés d'une large bandelette. Sur la vasque est tracée l'inscription : ΚΑΛΟϟ ΕΙ, *tu es beau*! De chaque côté, une femme, vêtue d'une tunique talaire et enveloppée dans un vaste péplus, apporte l'une un vase à parfums, l'autre un alabastron. L'une des acolythes a la tête couverte d'un cécryphale, l'autre n'a qu'une bandelette qui retient ses cheveux.

Nous avons reconnu dans cette scène le groupe des trois *Grâces* accompagnées de deux *Heures* (4).

(1) Voyez le commentaire n° VII, *supra*, p. 112-117.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IV, planche XLVIII. Voyez Welcker, *Annales de l'Institut archéologique*, tome XVII, pages 188 et suivantes.

(3) IV, pl. XXX, éd. de Florence et de Paris.

(4) Voyez le commentaire n° VII, *supra*, p. 112. Nous avons cité aussi (*supra*, p. 113) un passage de Proclus dans lequel il est question des quatre filles de Vulcain et d'Aglaïa, une des Grâces. Mais les trois Grâces ne sont qu'une des formes des trois déesses, *Vénus*, *Minerve* et *Junon*, qui se présentent devant Pâris pour disputer le prix de la

Quant au premier interprète, Fontani, il a expliqué cette peinture par une lustration préparatoire aux mystères.

PLANCHE XXI.

La composition reproduite sur la pl. XXI est aussi tirée de la seconde collection d'Hamilton, publiée par Tischbein (1). Nous voyons ici trois personnages placés autour d'une vasque remplie d'eau, deux femmes et un jeune satyre. L'une de ces femmes, celle de gauche, est entièrement nue et lave sa longue chevelure qu'elle vient de tremper dans la vasque. Derrière elle s'élève un oranger chargé de fruits. La seconde femme, assise sur une espèce de banc, se lave au moyen d'une éponge et, tout en s'occupant de ce détail de toilette, semble se mirer dans l'eau dont la vasque est remplie. Sa tête est couverte d'un cécryphale et ses pieds sont chaussés. A droite, on voit un satyre imberbe entièrement nu, couronné de lierre et tenant dans la main droite une grande feuille de vigne, et dans la gauche un thyrse orné de bandelettes. Ses pas chancelants paraissent indiquer l'ivresse dans laquelle il est plongé. Une palme, qui semble sortir de terre, est derrière ce personnage bachique. Enfin, une fenêtre carrée, qui indique que la scène se passe dans l'intérieur d'un lieu destiné au bain, se remarque au-dessus du banc sur lequel est assise une des deux femmes.

Nous avons cru reconnaître dans ce tableau la rivalité de *Vénus* et de *Proserpine*, qui, chacune à leur tour, réclament le même époux, figuré ici par le jeune bacchant. La déesse infernale est caractérisée par ses cheveux épars, qui expriment le deuil, le regret d'être séparée de son époux, tandis que la déesse céleste se prépare avec volupté à recevoir le sien (2).

beauté. L'inscription Καλὸς εἶ se rapporte au jeune homme enlevé aussi bien qu'aux victoires amoureuses de Pâris. Cf. *supra*, p. 114 et 115.

(1) IV, pl. XXIX, éd. de Florence; IV, pl. LV, éd. de Paris.

(2) Voyez le commentaire n° VI, *supra*, p. 108-110.

Fontani a donné, à ce tableau comme à toutes les scènes de cette espèce, le nom de lustration préparatoire pour assister à la célébration des mystères.

PLANCHE XXII.

La composition reproduite sur la pl. XXII est tirée de la seconde collection d'Hamilton (1). Nous voyons ici deux femmes placées auprès d'un labre supporté par un balustre à volutes ioniques, qui a pour soubassement deux marches. La femme à droite est entièrement nue; un simple lien est passé autour de son cou et descend transversalement sur la hanche gauche. Une stéphané ceint ses cheveux, et dans la main droite elle tient un miroir. Sa compagne placée en face d'elle, de l'autre côté de la vasque, est vêtue d'une tunique courte et transparente, détachée de l'épaule droite, et qui, peu large, semble se coller à son corps. Une guirlande de lierre entoure ses cheveux au-dessus de sa stéphané. S'appuyant de la main gauche sur la vasque, cette jeune femme semble tenir en équilibre, sur la main droite, une baguette assez longue; entre les deux femmes est *Éros* debout, placé sur le bord de la vasque. Il est nu et ailé, et porte sur le bras gauche une chlamyde ou autre draperie, destinée peut-être à essuyer et sécher le corps des baigneuses; une haute couronne radiée est posée sur ses cheveux épars; les regards du jeune dieu sont dirigés vers la femme qui soutient une baguette en équilibre, et il semble contempler avec satisfaction l'action de cette femme. A chaque extrémité de la composition est placé un satyre. L'un, à gauche, danse, la ferula à la main; l'autre, à droite, est ithyphallique et jette un regard curieux et moqueur sur la scène. Comme on l'a dit, les deux lignes obliques qui séparent ces deux personnages de la scène représentée au centre semblent indiquer que l'action se passe dans une grotte, dans l'intérieur de la terre.

On pourrait voir dans ce tableau soit *Vénus* et une des *Grâces*, soit

(1) Tischbein, I, pl. LIX, éd. de Florence; II, pl. XXI, éd. de Paris.

les deux épouses de Vulcain, *Vénus* et *Charis* se disputant la possession d'*Iacchus*, substitué à *Adonis* (1).

Le premier interprète de cette peinture, Italinski, a cru reconnaître ici une scène d'initiation.

PLANCHE XXIII.

Les deux déesses représentées sur la pl. XXIII sont peintes sur un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges (2). On doit reconnaître encore une fois ici la double *Vénus*, la céleste et l'infernale (3). La première, placée à droite, est nue jusqu'à la ceinture; un péplus enveloppe son épaule gauche et couvre toute la partie inférieure de son corps. Elle tient dans la main droite un miroir, dans lequel elle se regarde; elle s'appuie en même temps sur une tige de myrte ou de laurier. En face de la Vénus céleste est une déesse vêtue d'une double tunique sans manches, coiffée d'un cécryphale, montée sur un stylobate et le coude gauche appuyé sur une colonne dorique. Elle porte une scaphé remplie de fruits, qu'elle semble, par un geste de la main droite, montrer à sa compagne, à moins qu'on ne prenne ce geste pour un mouvement qui indiquerait qu'elle va puiser dans la scaphé et en retirer quelques fruits. Nous avons vu que cette seconde déesse doit être la *Vénus Epitymbia*, identique à Proserpine, qui, comme épouse de Pluton, est la même qu'*Euthénia*, la personnification de l'abondance (4).

Millin a cru reconnaître ici deux initiées.

Au revers de cet *oxybaphon*, on voit *Vénus*, appuyée sur une tige de myrte; la colombe vole vers elle. *Pan* est auprès de la déesse; il est représenté plus petit et d'une taille inférieure à Vénus et lui apporte une cassette et un petit seau.

Millin (5) reconnaît, dans ce second tableau, Vénus et un satyre.

(1) Voyez le commentaire n° VI, *supra*, p. 107 et 108.

(2) Voyez Millin, *Vases peints*, tome II, planche LII.

(3) Voyez le commentaire n° VI, *supra*, p. 110 et 111.

(4) *Supra*, p. 110 et 111.

(5) *Vases peints*, t. II, p. 75.

PLANCHE XXIV.

La peinture reproduite sur la pl. XXIV décore une *hydrie de Nola* (f. 89) à peintures rouges, du Musée royal de Berlin (1). Nous voyons ici deux femmes, l'une assise, l'autre debout. L'une et l'autre sont vêtues de tuniques talaires recouvertes d'un péplus. La femme assise a la tête entourée d'un cécryphale. Elle tient un alabastron, qu'elle élève comme pour recevoir un liquide qui s'échappe d'une ouverture pratiquée dans le rocher. Devant elle est un calathus, sur lequel repose un oiseau, qui est l'*iynx*, l'emblème mystérieux des passions. La seconde femme, la tête ornée d'une couronne de myrte ou de laurier (2), lui présente, de la main droite, un coffret et tient, de la gauche, un miroir. Dans le champ sont deux objets d'une forme incertaine (3) et une bandelette.

Nous avons cru rcconnaître dans la femme assise, *Hélène*, et dans celle qui lui offre une pyxis et un miroir, *Vénus* elle-même (4). La fille de Léda reçoit, dans un alabastron, le naphte liquide appelé Μηδείας ἔλαιον (5).

M. Gerhard ne reconnaît ici qu'un simple sujet nuptial (6), tandis que Panofka (7) donne aux deux femmes les noms de *Pitho* et de *Charis*. L'opinion de Panofka mérite d'être prise en sérieuse considération, surtout si on rapproche le sujet de l'*hydrie* de Berlin d'une autre peinture dont nous parlerons en décrivant la pl. XXIV A.

(1) Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 856. Voyez *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XVI, pl. K, 1844, et p. 229.

(2) Cf. *supra*, p. 77.

(3) Panofka (*Annales de l'Inst. arch.*, t. XVI, p. 230) croit que ce sont des crotales.

(4) Voyez le commentaire n° V, *supra*, p. 69, 71, 73, 76.

(5) Voyez *supra*, p. 74. Cf. Anacréon, *Od.* XXII, 5-6.

Παρὰ δ'αὐτῷ ἐρετίζω
Πηγὴ ῥεοῦσα Πειθοῦς

(6) Gerhard, *Berlin's ant Bildwerke*, n° 856.

(7) Panofka, *Annales de l'Institut archéologique*, tome XVI, pages 229 et suiv.

PLANCHE XXIV A.

Pitho ΠΕΙΘΩ et *Himéros* ΙΜΕΡΟΣ, tel est le sujet d'une peinture tracée sur une *hydrie de Nola* (f. 89), du Musée Blacas (1). Les figures sont rouges sur fond noir. *Himéros* nu et ailé est assis sur un rocher et tient la clef d'une source dont le liquide est recueilli dans un grand alabastron par *Pitho*, debout devant le génie, personnification du désir amoureux. Le liquide qui coule de la source est le *naphte* ou huile de Médée, dont nous avons parlé dans l'explication de la planche précédente (2). Pitho est debout, vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus; un cécryphale couvre sa tête (3).

PLANCHE XXV.

La composition reproduite sur la pl. XXV est tracée sur un fragment de vase à peintures rouges (4). Une femme assise sur un rocher entouré de fleurs et portant le nom d'[Ε]ΥΚΛΕΑ, tient des deux mains une cassette; à côté d'elle est un calathus. Elle est vêtue d'une tunique talaire et d'un ample péplus; ses cheveux sont ornés de bandelettes. Devant elle se présente la déesse de la persuasion, Pitho, ΠΕΙΘΩ, vêtue d'une double tunique et tenant de la main gauche une large bandelette, tandis que la main droite ouverte et étendue, geste de persuasion, sert à la caractériser, comme Raoul Rochette (5) en a fait la remarque.

Nous avons reconnu ici *Hélène* et *Pitho* (6). Quant au nom d'*Euclea*,

(1) Panofka, *Musée Blacas*, pl. XXII B.

(2) Voyez *supra*, p. 74 et 75.

(3) Voyez le commentaire n° V, *supra*, p. 69, 70 et 73.

(4) Ce fragment, tiré du recueil de dessins inédits de Millin, a été publié pour la première fois par Raoul Rochette, *Monuments inédits d'antiquité figurée*, planche VIII.

(5) *L. cit.* p. 40, note 10.

(6) Voyez le commentaire n° V, *supra*, p. 70 et 71.

sous lequel Hélène se trouverait désignée, on a dit que cette épithète lui était donnée comme pour exprimer la gloire que la femme de Ménélas devait à sa beauté (1).

PLANCHE XXVI.

Nous voyons sur la planche XXVI deux déesses assises semblables pour la coiffure, le collier, le miroir qu'elles tiennent à la main, la chaussure et le péplus qui enveloppe la partie inférieure de leur corps, depuis la ceinture jusqu'aux pieds. Une branche de lierre est suspendue dans le champ.

Nous avons reconnu ici la double *Vénus*, la déesse Céleste et Proserpine (2). Les légères différences, la stéphané et le siége à dossier de la déesse de droite, établissent la supériorité de cette dernière sur sa compagne.

Le vase qui montre cette composition, tiré de la première collection d'Hamilton (3), a été reproduit plus tard dans le recueil d'Inghirami (4). Sa forme nous est inconnue; tout ce que nous pouvons dire, c'est que les peintures sont rouges sur fond noir.

PLANCHE XXVII.

Le tableau de la pl. XXVII décore un grand vase (f. 84), à figures rouges, conservé au Musée de Naples (5). Nous voyons ici *Vénus* entre deux *Grâces*. La déesse, les jambes croisées, pose qui exprime l'idée du

(1) Cf. *supra*, p. 77.
(2) Voyez le commentaire n° VI, *supra*, p. 104 et 107.
(3) D'Hancarville, IV, pl. XLVII.
(4) *Vasi fitt.*, tav. CLXXVI.
(5) *Museo Borbonico*, tome VII, tavola XXIII; Voyez aussi Inghirami, *Vasi fittili*, tavola XLII.

repos éternel, est debout dans un naos ou édicule funèbre soutenu par deux colonnes ioniques. Sa tunique talaire à manches, recouverte d'un ample péplus, enveloppe tout son corps. Ses cheveux sont retenus dans un cécryphale. Dans sa main droite est un miroir; sur sa gauche repose une colombe, vers laquelle elle dirige ses regards et à laquelle elle semble adresser la parole. Elle s'appuie sur un grand vase (f. 84). Dans le fond de l'édicule est suspendue une bandelette. Quant aux deux acolythes, elles ont un costume analogue à celui de la déesse. Seulement leurs péplus sont plus légers. L'une et l'autre s'appuient sur une petite colonne d'ordre ionique. Celle à droite du spectateur tient une couronne de myrte et un alabastron; au-dessus de sa tête est une sphère. Celle à gauche porte une couronne de même nature et un canthare; au-dessus d'elle, on voit une feuille de lierre. Aux pieds des deux acolythes de Vénus sont placées deux larges phiales (1).

Le revers montre une stèle funèbre, de chaque côté de laquelle se tient debout une jeune fille; celle à droite du spectateur a pour attributs un coffret et un vase à manche, celle à gauche un vase de la même forme et une branche de myrte.

PLANCHE XXVIII.

Les trois jeunes filles que montre la pl. XXVIII peuvent être regardées comme les trois *Grâces*. Cependant, d'après l'observation qui a été faite plus haut (2), il serait possible que nous eussions sous les yeux un sujet athénien et que, dans les trois jeunes filles, il fallût reconnaître trois vierges Arréphores de la procession des Panathénées.

Les trois jeunes filles ont un costume parfaitement identique; leurs cheveux sont entourés de bandelettes; une tunique talaire d'étoffe fine et transparente couvre leur corps, et, par-dessus cette tunique, est jeté

(1) Voy. le comment. II, *supra*, p. 22, 23. (2) *Supra.*, p. 6.

un ample péplus. La vierge du milieu porte sur la tête une espèce de grande corbeille dont on ne peut pas bien définir la forme, par suite des cassures que le vase a éprouvées.

Ce sujet est tracé sur une *œnochoé* (f. 44) à figures rouges, publiée dans le *Museo Chiusino* (1).

PLANCHE XXIX.

L'*hydrie de Nola* (f. 89) à peintures rouges, sur laquelle est tracée la composition de notre pl. XXIX, fait partie du Musée Blacas. Cette composition inédite montre trois femmes, dans lesquelles on peut reconnaître les trois *Grâces*. La première, à droite, est vêtue d'une double tunique, d'une étoffe fine et plissée. Sa tête est ornée d'une stéphané radiée; elle tient des deux mains une large bandelette; à ses pieds est un grand calathus. La seconde, qui s'avance vers sa compagne, a un costume analogue: sa tête est couverte d'un cécryphale. Ses deux mains étendues, la bouche entr'ouverte, elle semble parler à sa compagne. La troisième femme est enveloppée dans un ample péplus qui recouvre sa tunique talaire; elle dirige ses regards vers les deux femmes placées à droite de la composition, et dans ses traits se montre l'étonnement ou l'admiration. Dans sa main droite est un miroir. Sa tête est ornée d'une riche stéphané. Quant à l'inscription tracée dans le champ de ce tableau elle n'offre aucun sens.

Nous avons reconnu ici *Pitho Paregoros* ou la *Conseillère* entre *Hélène* et *Vénus* (2).

(1) Tav. LXVIII.
(2) Paus. I, 43, 6. Voyez le commentaire n° V, *supra*, p. 70, 71 et 74. Cf. p. 111.

PLANCHE XXX.

La peinture de la pl. XXX est tirée du recueil de Dubois Maisonneuve (1). Nous voyons ici trois femmes vêtues de simples tuniques sans manches. L'une est assise sur une peau de panthère, au milieu des deux autres qui sont debout. Celle qui est à gauche du spectateur tient un seau (*situla, cymbium*) et une espèce de grand gâteau orné de fleurs, de petites branches et de perles. Les deux autres ont pour attributs un miroir et un petit seau. Entre la femme assise et celle qui porte le gâteau, on voit un labre, dans lequel nage un cygne, accompagné d'une branche de myrte et de fruits. Dans le champ, il y a deux petites fenêtres, ὀπαὶ, ouvertes; à l'une d'elles pend une espèce de cordon, destiné, sans doute, à l'ouvrir. On remarque aussi des bandelettes, des fleurs radiées semées çà et là; le sol est jonché de feuillage. Ces accessoires se voient sur tous les vases peints empreints d'un caractère mystique et qui appartiennent à la dernière époque.

Nous avons expliqué le sujet de notre pl. XXX par *Vénus* entre deux *Grâces*, tout en laissant entendre que dans ces sortes de peintures, on pouvait reconnaître *Hélène* ou *Laïs*, aussi bien que la déesse, mère de l'Amour (2).

(1) *Introduction à l'étude des vases*, pl. XXIII. La forme du vase n'est pas indiquée par l'éditeur. Seulement on peut conjecturer que c'est un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges. Ce vase est décrit comme faisant partie de la collection de M. Thomas Hope à Londres. Le revers (si toutefois la seconde peinture de la pl. XXIII du recueil de Dubois Maisonneuve appartient au même vase) montre le combat de deux guerriers. Dans le champ, on lit l'inscription : KALOϟ KALLIAϟ.

(2) Voyez le commentaire n° V, *supra*, p. 78 et 79.

PLANCHE XXXI.

La peinture inédite de la pl. XXXI est tracée sur un *oxybaphon* (f. 79) à figures jaunes, autrefois de la collection de Tôchon d'Annecy et conservé aujourd'hui au Musée du Louvre. Nous voyons ici trois personnages : d'abord une déesse nue avec un collier, des bracelets et des périscélides, tenant dans la main droite un casque et le bras gauche armé d'un bouclier rond; vient ensuite un tibicine barbu, vêtu d'une longue robe brodée et les pieds couverts de chaussures, qui précède cette déesse. Le troisième personnage est un jeune satyre nu qui danse. Une stèle funèbre est entre ces deux derniers personnages.

Nous avons reconnu dans ce tableau *Vénus* armée, le silène *Marsyas* accompagné d'un *Satyre*, peut-être *Olympus*, son élève, et le tombeau d'*Anchise*, l'amant de Vénus (1).

Le revers de ce vase montre trois éphèbes drapés dans leurs manteaux.

PLANCHE XXXII.

La peinture reproduite sur notre pl. XXXII a été publiée par Millin (2). Au centre paraît une femme assise, *Vénus* elle-même ou *Hélène* accompagnée de sept autres femmes et de l'*Amour*. La femme assise sur un siége à dossier est vêtue d'une tunique talaire sans manches; un péplus enveloppe ses jambes. Une sphendoné enrichie d'étoiles retient ses cheveux; dans sa main gauche est un sceptre. L'*Amour* vole vers elle, et, lui apportant une cassette, va lui poser une couronne de myrte sur la tête; une seconde couronne de myrte est suspendue dans le champ. Des

(1) Voyez le commentaire n° I, *supra*, p. 11 et suiv.

(2) Voyez *Vases peints*, tome II, planche XLIII.

sept acolythes, les unes sont vêtues de doubles tuniques, les autres d'une tunique talaire et par-dessus d'un vaste péplus. Des quatre placées à droite du spectateur, la première porte une cassette et une écharpe; la seconde s'appuie sur un sceptre. Derrière elle est une colonne dorique qui indique que la scène se passe dans l'intérieur d'un édifice. La troisième de ces suivantes ne porte aucun attribut. Un lébès est posé à terre, derrière elle. La quatrième apporte une grande cassette.

Des trois autres acolythes, placées à gauche de cette composition, la plus voisine de *Vénus* ou d'*Hélène*, appuie la main gauche sur l'épaule de sa maîtresse et lui apporte une cassette. Les deux autres sont placées en regard et entre elles est un siége. L'une tient une cassette, l'autre un sceptre (1).

Ce grand tableau est tracé sur une *calpis* (f. 89) à figures rouges.

PLANCHE XXXIII.

Le tableau gravé sur la pl. XXXIII se développe sur un vase inédit du Musée du Louvre, qui provient des fouilles de Bengazi. C'est une espèce de *calpis* étroite et à goulot très-allongé (2).

Nous voyons ici *Vénus* assise, accompagnée de deux *Grâces*, d'*Éros*, de la *Victoire* et d'une suivante, soit *Pitho*, soit une autre déesse. *Vénus* et les deux *Grâces* font le geste nuptial. La déesse vêtue d'une tunique talaire, les jambes couvertes d'un péplus, est assise sur un siége à dossier : on remarque comme parure un collier, des boucles d'oreille, des bracelets, un riche diadème radié et une sphendoné. Les deux *Grâces* debout de chaque côté du siége de Vénus ont un costume à peu près semblable à celui de la déesse qui occupe le premier rang ; seulement l'une a un péplus par dessus sa double tunique dont l'une lui couvre le corps jusqu'aux pieds, tandis que sa compagne n'a pour vêtement qu'une

(1) Voyez le commentaire n° V, *supra*, p. 91-97.

(2) La forme du vase est reproduite à côté du sujet sur la pl. XXXIII.

tunique talaire et un ampéchonium. L'une tient une lécané et une écharpe, l'autre un coffret et une écharpe. Près de chacune des *Grâces* est un siége recouvert d'un coussin brodé. L'*Amour* arrive en volant et apporte une guirlande de perles à sa mère. A droite de la scène, derrière une des *Grâces*, s'avance la *Victoire*, reconnaissable à ses ailes; cette déesse est vêtue d'une double tunique et étend les deux bras vers le groupe principal. La cinquième déesse est *Pitho;* enveloppée dans le vaste péplus qui couvre sa tunique talaire, elle termine le tableau.

Dans le champ de cette peinture sont suspendues deux écharpes.

Maintenant dans la supposition que la femme assise est *Hélène* et non *Vénus*, on devrait donner les noms de *Vénus* et de *Pitho* aux deux déesses debout, et, dans ce dernier cas, la femme étroitement enveloppée dans son péplus et placée derrière la *Victoire* ne serait qu'une simple suivante d'Hélène (1).

PLANCHE XXXIII A.

La composition gravée sur la pl. XXXIII A, se développe sur un vase à peintures rouges en forme de *thermopolium* (2), trouvé dans un tumulus de la Crimée, et conservé au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (3).

Au centre paraît *Vénus* vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus d'une grande richesse. La déesse est assise sur un siége à dossier. Auprès d'elle est un thalamus garni de coussins. Deux Génies ailés et accroupis semblent suspendus au-dessus du trône de Vénus et enlacent des rangs de perles dans les cheveux de leur mère. Trois jeunes filles vêtues de doubles tuniques sans manches, et dans lesquelles nous avons reconnu les trois *Grâces* viennent servir la déesse. L'une porte une cassette et

(1) Voyez le commentaire n° V, *supra*, p. 85, 87, 88.

(2) Voyez la forme qui est indiquée au-dessous du sujet de la planche XXXIII, A.

(3) *Antiquités du Bosphore cimmérien*, pl. XLIX.

deux écharpes; celle qui la suit immédiatement a dans la main droite une autre cassette et une écharpe, et de plus soutient de la main gauche un troisième génie accroupi, absolument semblable aux deux autres et qui lui présente un collier de perles. Enfin la troisième des Grâces, debout près du thalamus, a dans chaque main une lécané surmontée de son couvercle. Dans le champ sont suspendues trois couronnes de myrte, une écharpe et une serviette ou essuie-main χειρόμακτρον (1). De chaque côté s'avancent en volant deux *Victoires* qui terminent la scène. L'une porte un alabastron et une écharpe; l'autre un alabastron et une serviette.

A droite de cette scène on voit deux jeunes filles qui s'entretiennent ensemble et qui, étroitement serrées dans leur péplus, forment un groupe séparé; l'une montre un alabastron à sa compagne.

Sur le pied du vase sont représentées deux autres jeunes suivantes, séparées par un siége à dossier. L'une tient une cassette et l'autre une écharpe (2).

PLANCHE XXXIII B.

Une composition analogue, avec un peu moins de développement, est gravée sur notre pl. XXXIII B. Cette scène est peinte sur un *stamnus apulien* (f. 76) à figures rouges, trouvé en Crimée (3), comme le vase de la planche précédente. Au centre de la composition est assise *Vénus*, vêtue d'une tunique talaire transparente que recouvre un riche péplus. La colombe (4) qu'elle caresse de la main droite est placée sur ses genoux. Deux génies ailés, *Éros* et *Pothos*, l'accompagnent; l'un d'eux ajuste le diadème de la déesse. Deux *Grâces*, vêtues de doubles tuniques, apportent chacune une cassette et deux écharpes; l'une tient de plus un alabastron, l'autre une lécané. Les deux *Victoires* qui s'avancent en volant

(1) *Supra*, p. 89 et 90.

(2) Voyez le commentaire n° V, *supra*, p. 83 et 84.

(3) *Antiquités du Bosphore cimmérien*, pl. LII.

(4) Ou bien l'iynx, *supra*, p. 86.

de chaque côté, tiennent comme les Grâces, l'une un alabastron, l'autre une lécané, et toutes deux un χειρόμακτρον ou serviette.

A droite du tableau on voit deux jeunes filles, vêtues de tuniques talaires et enveloppées dans d'amples péplus, qui portent, la première une cassette, l'autre un χειρόμακτρον (1).

PLANCHE XXXIV.

La pl. XXXIV montre *Vénus* à sa toilette, accompagnée de deux déesses et d'*Éros*. Vénus est assise sur un siége garni d'un coussin; elle est vêtue d'une tunique talaire sans manches et se regarde dans un miroir qu'elle tient de la main droite, tandis que de la gauche elle porte une pomme. Un cécryphale avec une stéphané radiée orne sa tête. L'*Amour* à coiffure féminine, nu et ailé est debout devant sa mère. La déesse à gauche, à laquelle nous avons donné le nom de *Pandæsia* (l'Abondance des festins), est vêtue d'une double tunique et tient de la main gauche une scaphé remplie de fruits. Le costume de cette déesse consiste en une tunique talaire et un cécryphale avec une stéphané radiée. Un collier de perles et un bracelet au poignet droit rehaussent sa parure. La déesse placée à droite, *Volupia* ou *Hédoné*, est nue jusqu'à la ceinture : un simple péplus qui descend de son épaule gauche l'enveloppe à moitié. Un diadème garni de roses entoure sa tête. Dans sa main droite est une couronne de myrte ou de laurier qu'elle s'apprête à poser sur la tête de Vénus : dans sa main gauche est un œuf ou peut-être un pain de céruse ou de quelque autre fard (2).

Dans le champ on voit des feuilles de lierre, des fleurs et une bandelette.

(1) Voyez le commentaire n° V, *supra*, p. 84. — Nous donnons ici le nom de *Vénus* à la femme assise représentée sur les vases pl. XXXIII, XXXIII A et XXXIII B, bien que le nom d'*Hélène* puisse lui convenir également. Cf. *supra*, p. 86 et 87.

(2) Voyez le commentaire n° V, *supra*, p. 82 et 83.

Ce tableau est peint sur un *cratère* (f. 78) à figures rouges (1). Le revers qui n'est pas décrit dans le recueil de Moses ne montre probablement que des personnages drapés.

PLANCHE XXXV.

La coupe (*cylix* f. 103 à figures rouges), de la collection de M. le duc de Luynes, reproduite sur la pl. XXXV, a été publiée déjà dans les *Monuments inédits de l'Institut archéologique* (2). C'est le fond de la coupe qui est orné de la peinture que nous avons sous les yeux. On y voit le buste d'une déesse, ornée d'une stéphané radiée et de pendants d'oreille. Son regard est dirigé vers le ciel. Un sceptre surmonté d'une fleur de lis repose contre son épaule. Un génie nu et ailé s'approche en volant et étend les deux mains vers la déesse qui, de la main droite, semble lui faire signe d'approcher.

M. le duc de Luynes (3) a reconnu dans ce sujet la *Terre* accompagnée de l'*Amour* (4). Mais nous avons préféré ranger cette peinture parmi les représentations de Vénus, et reconnaître ici une de ces apparitions, φάσματα, qui se montraient dans la nuit sacrée des grands mystères d'Éleusis. Ce serait donc *Vénus Proserpine*, accompagnée d'*Éros* que le peintre aurait voulu représenter (5).

L'extérieur de cette *cylix* n'est décoré d'aucune peinture.

(1) Ce vase a été tiré du recueil de Moses, *Vases from the collection of sir Henry Englefield*, pl. X. Londres, 1819, in-4°.

(2) Tome IV, pl. XXXIX, n° 1.

(3) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XIX, p. 179.

(4) Voyez *supra*, p. 30.

(5) Voyez le commentaire n° III, *supra*, p. 29-42, et surtout p. 34 et suiv. Le mémoire auquel il est fait allusion sera prochainement publié dans le recueil des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*.

PLANCHE XXXVI.

La peinture de la pl. XXXVI décore un *stamnus apulien* (f. 76), inédit de la collection de M. le duc de Blacas (1). C'est l'*Amour* qui est représenté sur une des faces de ce vase; *Vénus* occupe le côté opposé. Les deux divinités sont assises. L'Amour ailé et nu, si ce n'est que ses pieds sont chaussés, tient de la main droite une branche d'acanthe ou de varec. Son siége est un rocher. *Vénus* est vêtue d'une tunique talaire sans manches; sa tête est entourée d'un cécryphale, et sur sa main droite repose un oiseau, peut-être l'*Iynx* ou plutôt le *Gavia*, oiseau du genre des goëlands. Derrière elle, on voit une branche de myrte et au-dessus de sa tête un objet qui paraît être un peigne.

On a pu voir comment notre savant ami Ch. Lenormant, par d'ingénieux rapprochements, avait su rattacher les sujets peints sur ce *stamnus* à la fable d'Aphrodite et de Nérités (2).

PLANCHE XXXVII.

Les deux figures reproduites sur la pl. XXXVII décorent les deux côtés d'un vase dont la forme ne nous est pas connue (3). Nous avons reconnu ici l'*Amour* et *Vénus*, sous la forme de Psyché (4). L'*Amour* hermaphrodite, avec sa coiffure de femme, ses bracelets, son écharpe

(1) Ce vase, qui appartient à l'époque de la décadence des arts dans la Grande Grèce, est surmonté d'un couvercle sur lequel pose un second *stamnus apulien* (f. 76) décoré de palmettes. Nous avons fait figurer cette forme de vase sur la pl. XXXVI.

(2) Ælian. *Hist. Anim.* XIV, 28. Voyez le commentaire n° VIII, *supra*, p. 129 et 130.

(3) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, vignette VII, p. 23.

(4) Voyez le commentaire n° VIII, *supra*, p. 127.

de perles, des στρεπτοὶ autour des cuisses et des chaussures aux pieds, marche sur un terrain rocailleux. Il joue avec une sphère et tient de la main gauche un œuf qu'il semble montrer. *Vénus*, debout en face de lui, est posée au-dessus des flots. La déesse est coiffée d'un cécryphale et vêtue d'une tunique talaire sans manches. Elle tient également dans la main droite un œuf qu'elle montre à l'*Amour*. Sous son bras on remarque une stèle funèbre et derrière elle on voit un thyrse.

PLANCHE XXXVIII.

La gracieuse peinture de la pl. XXXVIII décore l'intérieur d'une *cylix* (f. 103) à figures rouges, autrefois de la collection Fauvel et trouvée dans un tombeau d'Athènes. Cette cylix a été publiée par le baron de Stackelberg dans son bel ouvrage sur les tombeaux des Grecs (1). Nous reconnaissons ici, sans la moindre difficulté, *Vénus* et l'*Amour*. La déesse, vêtue d'une tunique talaire sans manches et les jambes enveloppées d'un péplus, est assise sur un trône. L'*Amour*, nu et ailé, la tête ceinte d'une couronne radiée, est à genoux à ses pieds. La colonne dorique cannelée que l'on voit à droite indique que la scène se passe à l'intérieur. Une bandelette ou une couronne est suspendue dans le fond.

Comme on en a fait la remarque, les deux personnages du tableau sont de la même taille et à peu près du même âge. Ces circonstances font penser à la fable de l'*Amour* et de *Psyché*, et confirment encore une fois cette assimilation de Vénus à l'amante d'Éros (2).

Nous parlerons des peintures qui décorent l'extérieur de cette *cylix*, en donnant la description de la pl. XL où elles sont reproduites.

(1) Stackelberg, *Die Græber der Hellenen*, Taf. XXXI.

(2) Voyez le commentaire n° VIII, *supra*, p. 128.

PLANCHE XXXIX.

La peinture de la pl. XXXIX est empruntée à la seconde collection d'Hamilton (1). La forme ronde de l'encadrement de cette composition peut faire penser que nous avons sous les yeux l'intérieur d'une coupe (*cylix*, f. 103) à peintures rouges. Tout le monde reconnaîtra ici *Vénus* et l'*Amour*. La déesse, entièrement nue, est accroupie au bord de la mer. Le rocher sur lequel elle est placée est rongé par les flots, indiqués ici comme sur les monuments d'ancien style. Un cécryphale entoure les cheveux de Vénus, qui tient dans la main gauche une phiale, de laquelle elle semble de la main droite ramener sur son corps l'eau qu'on peut supposer y être contenue. Un vase sans pied et à deux anses se voit au bas du rocher et est censé flotter sur l'eau. L'Amour, nu, mais les pieds chaussés, tient suspendue sur son bras gauche une draperie qu'il semble apporter à sa mère pour en couvrir son corps en sortant du bain (2).

Italinski a vu ici une ablution en rapport avec les mystères d'Éleusis.

PLANCHE XL.

A l'extérieur de la *cylix* athénienne (f. 103), où l'on voit le charmant tableau reproduit sur la pl. XXXVIII, est tracée la composition de notre pl. XL (3). Ce sujet se répète de chaque côté avec quelques variantes dans la pose des figures. Nous voyons ici *Vénus* accompagnée de l'*Amour*, et de chaque côté une des *Grâces*. La déesse est assise sur un trône, et de la main gauche fait le geste nuptial. Par-dessus sa tunique talaire sans

(1) Tischbein, II, pl. XXXVIII, éd. de Florence; II, pl. XLVII, éd. de Paris.

(2) Voyez le commentaire n° IV, *supra*, p. 57 et 58, et le commentaire n° VIII, *supra*, p. 129.

(3) *Die Græber der Hellenen*, Taf. XXXI.

manches, est jeté un péplus qui enveloppe ses jambes. Une sphendoné entoure ses cheveux. *Éros* ailé est debout devant sa mère et étend les deux bras vers elle. De chaque côté de ce groupe est debout une des *Grâces;* l'une et l'autre sont vêtues d'une tunique talaire sans manches. La coiffure de ces deux déesses est très-simple : quelques feuilles de lierre à l'une, une couronne de myrte à l'autre, parent leur chevelure.

On a vu les rapprochements qu'on peut établir entre cette scène et la fable de *Psyché*. Dans ce cas, les deux acolythes pourraient recevoir les noms de *Némésis* et d'*Elpis* (1).

Le baron de Stackelberg (2) n'a vu dans les trois scènes qui décorent cette *cylix* athénienne que des sujets nuptiaux. Nous ne prétendons pas nier que les scènes de cette espèce peuvent avoir des rapports avec des cérémonies nuptiales, mais à notre avis, un sens mythologique est toujours caché sous les dehors les plus simples.

PLANCHE XLI.

La peinture reproduite sur la pl. XLI est tirée du recueil de Tischbein (3). *Vénus*, assise sur un trône, reçoit les embrassements d'*Éros*, qui a ici des formes enfantines. La déesse est vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus. Une nébride est étendue sur son trône. Sa tête est couronnée du modius, et ses longs cheveux s'étalent sur ses épaules. Devant ce groupe, on remarque une branche de myrte. Trois acolythes interviennent dans cette scène. L'une, à droite, la partie supérieure du corps nue, les jambes enveloppées d'un vaste péplus, est assise sur deux coussins et se retourne vers le groupe central. Sa tête est entourée d'un cécryphale enrichi d'une couronne de myrte. Sur sa main gauche repose une scaphé remplie de fruits. La seconde suivante est debout derrière le

(1) Voyez le commentaire n° VIII, *supra*, p. 130 et 131.

(2) *L. cit.* S. 26.

(3) *Vases d'Hamilton*, III, pl. XXIII, éd. de Florence; IV, pl. XVIII, éd. de Paris.

trône de Vénus ; elle est vêtue d'une double tunique sans manches et parée d'un collier et de bracelets. Elle tourne aussi ses regards vers le groupe de Vénus et de l'Amour, tenant d'une main une large coupe, et de l'autre, une branche de myrte. Plus loin, vers la gauche, on voit une petite fille vêtue d'une tunique talaire et portant un lécythus et une couronne.

Nous avons donné les noms d'*Opora*, de *Méthé* et de la *Volupté* aux trois acolythes qui interviennent dans cette scène (1).

PLANCHE XLII.

Nous voyons sur la pl. XLII le groupe amoureux de *Vénus* et de son fils, ou bien de *Psyché* et de son amant. La déesse, assise sur un rocher, est vêtue d'une tunique talaire recouverte d'un ample péplus parsemé d'étoiles. Elle a des chaussures aux pieds, un collier autour du cou, des bracelets aux poignets. L'Amour, debout devant elle, jette ses bras autour de sa mère, et, la couvrant de ses ailes, l'embrasse avec volupté. Une guirlande de perles descend, en forme d'écharpe, de son épaule droite sur le flanc gauche. Derrière ce groupe, on voit un miroir enrichi d'ornements et probablement à manche d'ivoire, comme on en trouve quelquefois dans les tombeaux étrusques.

M. le professeur Gerhard (2) a publié un curieux miroir où Vénus, désignée par l'inscription I+AИAΦI+ présente une colombe à un éphèbe ailé, identique à Éros et nommé ꙅIHV+A.

En comparant ce groupe d'Aphrodite et d'Adonis à celui que nous avons sous les yeux, on comprend encore mieux ce qui a été dit plus haut sur le dogme religieux du *dieu mari de sa mère*, dogme que l'on retrouve aussi bien en Égypte et en Assyrie, qu'en Grèce (3).

(1) Voyez le commentaire n° VIII, *supra*, p. 131 et 132.

(2) *Etruskische Spiegel*, Taf. CXVI. Cf. *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 391 et 394.

(3) Voyez le commentaire n° VIII, *supra*, p. 132.

La peinture reproduite sur notre pl. XLII est tracée à l'intérieur d'une *cylix* (f. 101), à figures rouges, publiée par Millin (1). Le tableau est entourée de riches palmettes.

Le premier interprète qui s'est occupé de cette peinture a expliqué ce groupe par le Génie des mystères et une initiée, ou bien Iacchus Androgyne avec Libera Proserpine (2). Cette explication, comme on voit, malgré la banalité avec laquelle elle est énoncée, rappelle le groupe du miroir de M. le professeur Gerhard, où le jeune Bacchus, ƧИV⅃8V8 embrasse amoureusement sa mère Sémélé, ᗅ⅃ꟽƎƧ (3).

PLANCHE XLIII.

La pl. XLIII nous montre le même groupe de *Vénus* et de l'*Amour* de la pl. XLII. Comme dans la peinture gravée sur la planche précédente, l'écharpe transversale de l'Éros hermaphrodite des mystères couvre le corps du jeune dieu. Le péplus de Vénus est moins riche, mais la pose des deux divinités est la même. Autour de ce groupe sont représentés une stèle funèbre, des tablettes (δέλτοι) et une sphère.

Au-dessus, on voit un enfant nu, ayant une guirlande de perles autour du corps, placé entre deux oiseaux palmipèdes. Il s'élance à la poursuite d'un de ces oiseaux, près duquel on voit une seconde sphère (4).

Ces peintures décorent une *œnochoé* (f. 44) à figures jaunes publiée dans le recueil de Passeri (5) et conservée au Cabinet des médailles à Paris.

(1) *Vases peints*, t. I, pl. LXV. On peut lire sur le mythe de Psyché et l'Amour une intéressante dissertation de Thorlacius, imprimée en 1801 : *Fabula de Psyche et Cupidine*, réimprimée dans les *Opuscula*, t. I, p. 313 sqq.

(2) *L. cit.* p. 118.

(3) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. LVI, A; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. LXXXIII. Cf. *supra*, p. 132.

(4) Aux pieds du jeune enfant est un miroir jeté par terre et que le dessinateur a oublié de reproduire dans notre pl. XLIII.

(5) *Pict. Etruscorum in vasculis*, tabula XIV. Voyez le commentaire, n° VIII, *supra*, p. 133.

PLANCHE XLIV.

Le sujet de la pl. XLIV a été dessiné à Rome en 1842. Nous voyons ici *Vénus* armée et accompagnée de trois *Amours*. La déesse est vêtue d'une double tunique sans manches et coiffée d'un cécryphale. Elle est assise et s'appuie de la main gauche sur une lance; ses pieds, qui sont chaussés, posent sur un rocher; des boucles d'oreille et des bracelets parent la déesse. Les trois Génies sont hermaphrodites; ils sont nus et ailés et ont des chaussures aux pieds. L'un d'eux, à droite, s'éloigne de la déesse et porte des deux mains une large bandelette; ses cheveux sont entourés d'un cécryphale et ses bras parés de cercles métalliques. Des deux autres Génies, le premier est placé sur les genoux de Vénus; le second se précipite du haut des airs la tête en bas. La déesse le saisit de la main droite et semble l'attirer à elle pour lui donner un baiser.

Nous avons cru reconnaître, dans ce tableau, quelques rapports avec Sapho (1).

Après les peintures qui montrent *Vénus* seule ou accompagnée de plusieurs déesses ou de son fils, nous allons passer maintenant aux peintures qui montrent *Éros* seul, portant divers attributs, ou monté sur un quadrupède ou sur un oiseau (pl. XLV-LVI). Après ces peintures se rangent celles où *Éros* continue à jouer le rôle principal. Le fils de Vénus est mis en rapport avec deux ou trois jeunes filles (pl. LVII-LXI). Enfin, dans le tableau de la pl. LXII, nous verrons l'*Amour* mis en cage par *Aphrodite* et par ses compagnes.

(1) Voyez le commentaire n° III, *supra*, p. 42-44.

PLANCHE XLV.

La pl. XLV montre *Éros* volant et planant au-dessus d'un lièvre qu'il poursuit. Dans le champ on lit TIMOXΣENOΣ KALOΣ (1).

Ce sujet est tracé sur une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges de la collection Durand (2), aujourd'hui au Musée Britannique (3).

Au revers est peint le sujet de la planche suivante.

Philostrate (4) décrit un tableau dans lequel des Amours donnent la chasse à des lièvres, animaux chers à Aphrodite. Plusieurs monuments montrent le lièvre près de Vénus (5), et on connaît le sens érotique attaché à cet animal.

PLANCHE XLVI.

La peinture de la pl. XLVI est tracée au revers de l'*amphore de Nola* (f. 66) dont nous avons donné le sujet principal sur la pl. XLV. Nous voyons ici *Éros* ou plutôt *Himéros* qui vole tenant des deux mains une large bandelette. Dans le champ est écrit le mot KAVOΣ (6).

(1) Le nom a été lu Τιμαχςενος, Τιμιχςενος. Voyez *Corp. Inscript. græc.*, n°s 7882, 7883. La vraie leçon est Τιμοχςενος.

(2) *Cat.* n° 46. Voyez Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. LVI, 1; Raoul Rochette, *Mon. inédits*, pl. XLIV, 2.

(3) *A Catalogue of the greek and etruscan vases in the British Museum*, n° 858, Lond. 1851.

(4) *Imag.* I, 6. Voyez Panofka, *Annales de l'Inst. arch.*, t. V, p. 273.

(5) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IV, pl. XVIII, XXIV; *Bull. arch. Nap.*, I, tav. VI; *Arch. Zeitung*, 1844, Taf. XVIII. Cf. Welcker, *Nachtrag zur Æschylische Trilogie* S. 237; Panofka, *Terracotten des Kœnigl. Museums zu Berlin*, S. 94 folg.; Minervini, *Bull. arch. Nap.* I, p. 104 seg.; Otto Jahn, *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 370 et 376. Cf. le tome I de ce Recueil, p. 314; le tome II, p. 59, 119, 131; le tome III, p. 9 et le tome IV, pl. LXX et LXXI.

(6) *Cat. Durand*, n° 46; Raoul Rochette, *Mon. inéd.* pl. XLIV, 2; Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. LV, 3.

PLANCHE XLVII.

La planche XLVII montre *Éros* nu, et s'approchant en volant d'un autel carré. Le jeune dieu a la tête ceinte d'une bandelette et tient dans chaque main une phiale avec laquelle il répand une libation. Dans le champ on lit ΧΑΡΜΙΔΕϟ ΚΑLOϟ.

Ce sujet est tracé sur une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges, publiée par Millingen (1) et conservée au Musée du Louvre.

Le revers montre un personnage barbu et drapé appuyé sur un bâton noueux. Sa tête est ceinte d'une bandelette. Dans le champ on lit ΤΕΙϟΙΑϟ ΚΑLOϟ.

Millingen n'avait fait aucune attention à ce nom de *Tisias*. Mais M. Adrien de Longpérier (2), rappelant le nom de *Gorgias* attribué par notre ami Charles Lenormant à un vieillard à cheveux blancs, enveloppé dans le tribon, sur un vase de la collection du prince de Canino (3), propose de reconnaître ici le rhéteur *Tisias* qui, suivant le témoignage de Pausanias (4), vint à Athènes à la même époque que Gorgias. Le savant archéologue développe ces idées de la manière suivante : « Ce personnage peut être rangé dans la classe des pédotribes « vulgaires, et l'on pourra soutenir que l'inscription, loin de s'y rap- « porter, ne rappelle que le nom de celui auquel le vase a été donné « en présent. Cependant il est permis d'être d'une opinion différente à « cet égard, et pourquoi ne chercherait-on pas ici un souvenir de Tisias, « cet orateur si éloquent.... Il est évident qu'un personnage siculo-athé- « nien, comme Tisias, peut se rencontrer sur un vase de Nola, selon la « remarque faite par M. le duc de Luynes (5) sur la convenance de sujets « attiques dans une ville fondée par des Athéniens. »

Maintenant quant à la présence du mot ΚΑLOϟ qui accompagne sur le

(1) *Ancient uned. monuments*, pl. XXXI.
(2) *Revue arch.*, t. VIII, p. 626 et suiv.
(3) *Cat. étrusque*, n° 155; *Cat. Magnoncour*, n° 65.
(4) Voyez la *Description de la Grèce*, livre VI, 17, 8.
(5) *Vases étrusques italiotes, siciliens et grecs*, p. 22. Paris, 1840, in-folio.

vase du Musée du Louvre le nom de TEIΣIAΣ, on pourrait en tirer une objection contre l'explication proposée par M. de Longpérier, si on ne savait que les céramographes ont plus d'une fois joint ce mot à des noms de Dieux et de personnages mythologiques (1). Aussi M. de Longpérier n'a-t-il pas manqué de corroborer son ingénieuse explication, en donnant, dans son article, une liste très-nombreuse de noms de Dieux et de héros accompagnés de l'épithète καλός.

(1) Voyez sur les noms de Dieux et de héros accompagnés du mot καλὸς le premier volume de ce recueil, p. 105, 140 et le second volume, p. 64. Un grand nombre de ces noms ont été recueillis par M. Otto Jahn, dès l'année 1845, dans ses *Archæologische Aufzætze*, S. 80 und 81. Cf. *Beschreibung der Vasensammlung zu München*, S. CXXVI. En 1850, Panofka a réuni ces noms dans un mémoire spécial sur cette matière : *Die griechische Eigenamen mit* καλός. Cf. aussi la liste donnée par M. de Longpérier dans la *Revue archéologique*, tom. VIII, p. 627. La liste suivante contient quelques nouveaux exemples : Ηερμες καλος (*Cat. étrusque*, n°s 71 et 98); Ηεφαιστος καλος (Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. LVII, 1; *Élite des mon. céramogr.*, t. I, pl. XXXVIII; Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung zu München*, n° 776); Ερος καλος (Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. LIX; Inghirami, *Vasi fittili*, tav. CCLVI; Φαως καλος (Gerhard, *l. cit.*; Inghirami, *l. cit.*); Θετις καλε (*Cat. étrusque*, n° 133); Περσες καλος (Panofka, *Musée Blacas*, pl. XI, 1); Κεφαλος καλος (Tischbein, *Vases d'Hamilton*, IV, pl. XII, éd. de Florence; IV, pl. XLI, éd. de Paris; Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. XVIII); Οινανθε καλε (*Cat. étrusque*, n° 109; Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. CLI; *Élite des mon. céramogr.*, tom. I, pl. LXXXV); Ιολεος καλος (*Museum étrusque du prince de Canino*, n° 1003 bis); Καλος Εκτωρ (*Museum etruscum Gregorianum*, II, tab. LX, 2; Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. CLXXXIX); Διονυσος καλος (*Élite des mon. céram.*, t. I, pl. XLVI A); Ανδρομαχε καλε (*Museo Borbonico*, t. X, tav. LXIII; Gerhard und Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, S. 350); Καλε Ιππολυτε (*Mus. Borb. l. cit.*; Gerhard und Panofka, *l. cit.*); Ηερακλες καλος (*Annales de l'Inst. arch.*, t. XI, pl. Q; Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung zu München*, n° 251); Γελος καλος (*Cat. Durand*, n° 85; Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. CCCXIX); Αος καλε (Millingen, *Anc. uned. monum.*, pl. VI); Εφιαλτες καλος (Millingen, *l. cit.*, pl. VII); Πολυβοτες καλος (*Mus. etr. Gregor.*, II, tab. LVI, 1); Καλέ Αθεναια (Gualtherus, *Tab. ant. Siciliæ*, p. 38, n° 203); Καλος Θεσευς (Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. CLXV, Bd. III, S. 48); Παρις καλος (Gerhard, *Vasenbilder*, Bd. III, S. 172). J'ai omis, dans cette liste, quelques noms qu'on trouve cités dans les listes précédemment données, parce qu'il ne me semble pas certain que ce soient des noms mythologiques, par exemple ceux de Μεμνον, Γλαυχος, Αργος, etc.

Il y a un grand nombre de vases peints, sur lesquels les épithètes καλος, καλε, sont inscrites seules et sans accompagner des noms propres au-dessus de personnages mythologiques. Cf. Καλη Μοιρα dans une inscription du recueil d'Orelli, *Inscript. lat. select.* n° 3596.

PLANCHE XLVIII.

Éros, les ailes déployées, vu de face, et détournant la tête à droite, tient sur la main droite une colombe et de la gauche la baguette pour mettre en mouvement le *trochus* placé devant lui. Une couronne de myrte ceint sa tête. Dans le champ on lit ΔΙΟΚⅤΕΕϟ (*sic*) ΚΑⅤΟϟ.

Ce sujet est peint sur une *amphore de Nola* (f. 66) à peintures rouges, autrefois de la collection Durand, aujourd'hui au Musée Britannique (1).

Au revers est représenté un éphèbe couronné de myrte et enveloppé dans son manteau. Dans le champ on lit le mot ΚΑⅤΟϟ.

PLANCHE XLIX.

L'*amphore de Nola* (f. 66) à peintures rouges sur laquelle est tracé le sujet de la pl. XLIX est un vase inédit de la collection Panckoucke. Nous voyons ici *Éros* les ailes déployées dans la pose que l'artiste a donnée au même dieu sur notre pl. XLVIII. Seulement ici il tient un coq sur la main gauche et une baguette dans la droite. Le *trochus* est également devant lui.

On voit souvent sur les vases peints des *érastes* qui offrent des oiseaux et notamment des coqs et des colombes à leurs jeunes *éromènes* (2).

Au revers de cette charmante *amphore de Nola* est représenté un éphèbe drapé.

(1) *Cat.* nº 47; *A Catalogue of the greek and etruscan vases in the British Museum*, nº 859; Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, pl. XLIV, 1.

(2) Voyez *Cat. Durand*, nº 665. Cf. Panofka (*Annales de l'Inst. arch.*, t. II, p. 143, note 10), qui cite deux passages de Pétrone, relatifs à ces sortes de présents. Voyez *Satyricon*, LXXXV. *Domina, inquam, Venus, si ego hunc puerum basiavero ita ut ille*

PLANCHE L.

L'*amphore de Nola* (f. 66) à peintures rouges qui montre le sujet gravé pl. L est inédite (1). Nous voyons ici un génie ailé qui joue de la lyre. Ce même instrument se voit dans les mains d'*Éros*, sur le beau vase représentant la naissance d'Érichthonius de la Pinacothèque de Munich (2). Nous avons déjà fait observer que la lyre dans les mains de l'Amour rappelle naturellement le dieu Hyménée (3). Ici Éros est accompagné d'un chien. Dans le champ est tracé le mot ΚΑVΟ⟆.

Le chien était consacré particulièrement à Arès (4). Quant à Éros, nous avons déjà vu que ce dieu porte tantôt une colombe, tantôt un coq, tantôt se met à la poursuite d'un lièvre. Tous ces animaux ont une signification érotique, tous figurent au nombre des présents au moyen desquels les érastes cherchaient à séduire les jeunes garçons (ἐρώμενοι). Au nombre de ces présents figurent aussi les chiens (5), et mon savant ami, M. Roulez (6) a rattaché avec raison les scènes de palestre ou autres où l'on voit des chiens à ces usages infames, si répandus chez les Grecs.

non sentiat, cras illi par columbarum *donabo*. Et *l. cit.* LXXXVI. *Proxima nocte cum idem licerit, mutavi optionem : et, si hunc, inquam, tractavero improba manu, et ille non senserit*, gallos gallinaceos *pugnacissimos duos donabo patienti*. A l'Acropole d'Athènes, on avait élevé une statue à l'éraste Mélitus, représenté sous la forme d'un beau jeune homme, tenant un coq sous chaque bras et se précipitant la tête en bas. *Suid. v.* Μέλιτος. Cf. le tome I de cet ouvrage, p. 36 ; le tome II, p. 119. Voyez aussi Roulez, *Choix de vases peints du Musée d'antiquités de Leide*, p. 50 et suiv.

(1) Collection de Witte.

(2) Voyez t. I de ce recueil, pl. LXXXIV.

(3) Voyez t. I, p. 284.

(4) Paus., III, 14, 9 ; Plutarch., *Quæst. Rom.*, t. VII, p. 167, ed. Reiske. Voyez dans le *Bulletin archéologique français*, 1855, p. 1 et suiv., un article intitulé : *Le sacrifice du chien.*

(5) Aristophan., *Plut.*, 157 ; Suid. *v.* Μέλιτος.

(6) *Choix de vases peints du Musée d'antiquités de Leide*, p. 70. Gand, 1854, in-folio. On trouvera dans cet ouvrage (p. 69 et suiv.) des détails très-curieux sur les cadeaux offerts par les érastes à leurs éromènes. Les textes et les monuments ont été rapprochés et commentés avec soin et avec beaucoup de sagacité.

Rappelons-nous aussi le nom du chien en grec κύων (1), et la signification du verbe κυέω, κύω, *concevoir*, *enfanter*. Ces réflexions expliquent la présence du chien auprès d'Éros. Les mêmes motifs avaient fait choisir le chien pour être offert en sacrifice à Aphrodite Zérynthia, déesse qui se confondait avec Hécate (2).

Le revers montre un éphèbe enveloppé dans son manteau. Auprès est écrit le mot ΚΑVΟϟ.

PLANCHE LI.

Éros, armé d'un large bouclier argien et d'une lance, est représenté sur notre pl. LI. Le fils de Vénus vole dans les airs, comme dans les sujets gravés sur les planches précédentes. Dans le champ on lit ΚΑΛΟϟ ΧΑΡΜΙ-ΔΕϟ.

Cette peinture inédite occupe la face principale d'une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges de la collection de M. le duc de Luynes.

Éros a été rarement figuré armé par les artistes anciens. Aphrodite armée était honorée à Corinthe et à Sparte (3). Éros a pour armes des flèches et des torches : ce sont là les seules armes que lui donnent les poëtes (4). On connaît bien des génies de Mars portant les armes du dieu de la guerre (5); mais dans le jeune dieu ailé et armé de notre pl. LI, il est impossible de voir un simple génie de Mars. Le style purement grec de la peinture s'oppose à une telle interprétation. Les artistes grecs n'ont jamais représenté des génies de divinités comme l'ont fait plus tard les Romains. Pour savoir ce que l'art grec a voulu faire entendre, en donnant un large bouclier et une lance au fils de Vénus, il faut recourir aux étymologies que Platon fournit dans le *Cratyle* des noms d'Héra,

(1) Phot., *Lex. v.* Κύων, τὸ αἰδοῖον. Cf. Hesych. v. Κύων; Eustath. *ad* Homer., *Iliad.*, A, p. 19 et *ad Odyss.*, P, p. 1821 et 1822.

(2) Lycophr. *Cassandr.*, 77, 449, et *ibi* Schol.

(3) Paus. II, 4, 7; III, 15, 8.

(4) Theocrit., *Idyll.* XXIII, 4; Ovid., *Trist.* V, 1, 22.

(5) Voyez Millin, *Galer. myth.*, XL, 144, 145, 146; XLII, 147.

d'Arès et du substantif ἥρως, *héros* (1). On comprendra alors les rapports étroits qui existent entre *Éros* et Arés.

Au revers est peint un éphèbe enveloppé dans son manteau. Dans le champ est écrit le mot ΚΑΛΟΣ.

PLANCHE LII.

La peinture reproduite sur la pl. LII est tracée à l'intérieur d'une *cylix* à figures rouges de la seconde collection d'Hamilton (2). Nous voyons ici *Éros* assis sur un cerf (3). Le dieu est nu et ailé, et détourne la tête à droite. Un cordon descend transversalement de son épaule droite sur sa hanche gauche; un bracelet orne son poignet droit. Dans le champ sont figurées des tablettes ouvertes (δέλτοι) et une bandelette.

Fontani, l'interprète des planches du quatrième volume du recueil de Tischbein, méconnaissant le sujet de cette peinture, regarde le personnage ailé comme représentant un être du sexe féminin, et par conséquent veut reconnaître ici la Victoire, explication qui n'offre aucune espèce de vraisemblance. Jamais les artistes anciens n'ont représenté cette divinité complétement nue. Les tétradrachmes d'Agatocle frappés à Syracuse montrent, il est vrai, la Victoire, la partie supérieure du corps nue, occupée à ériger un trophée.

(1) P. 34, 35 et 53, éd. Bekk. Cf. la *Nouv. Galerie myth.*, p. 74. Voyez aussi Gori, *Mus. Florent.* II, tab. III, 3.

(2) Tischbein, t. IV, pl. VII, éd. de Florence; t. IV, pl. VI, éd. de Paris.

(3) Le cerf figure parmi les présents offerts aux éphèbes. Voyez *Cat. Durand*, n° 665. Le chevreuil, le cerf, la biche étaient consacrés aussi à Aphrodite et à Éros. Oppian., *Cyneget.* II, 187. Voyez sur la signification érotique du mot νεβρὸς, Welcker, *Alte Denkmæler*, Bd. III, S. 526.

PLANCHE LIII.

Éros, monté sur une biche ou jeune cerf (νεβρὸς) galopant à gauche, est représenté sur la pl. LIII. Le dieu est nu et reconnaissable à ses ailes; sa tête est ceinte d'une couronne de myrte.

Cette peinture décore un *aryballus* (f. 41) à figures rouges, trouvé dans un tombeau d'Athènes (1).

PLANCHE LIV.

Le sujet reproduit sur la pl. LIV est peint sur un *scyphus* (f. 58) à figures rouges, publié par le comte de Laborde (2). Nous voyons ici *Éros* monté sur un cygne qui vole avec rapidité. Le dieu tient un lien, et au-dessus de sa tête est écrit le mot KAVOϟ.

Le revers de ce vase montre *Antéros* ailé, debout, le bras droit étendu et la chlamyde roulée autour du bras gauche. *Antéros* semble aller au-devant d'*Éros* porté sur le cygne. Il est possible que le lien qu'on voit dans la main du fils d'Aphrodite fasse allusion aux liens de l'Amour. Nous avons rappelé dans une autre occasion (3) l'histoire de Mélitus et de Timagoras, aventure qui avait donné lieu à la consécration de l'autel d'Antéros à l'Acropole d'Athènes.

(1) Stackelberg, *Die Græber der Hellenen*, Taf. XXVIII.

(2) *Vases de Lamberg*, t. II, sup. pl. VI.

(3) Voyez t. III, p. 10, 19, 130, 175.

PLANCHE LV.

Nous voyons sur la pl. LV *Éros* nu et ailé à cheval. Cette peinture occupe l'intérieur d'une *cylix* (f. 103) à figures rouges, conservée au Musée du Louvre (1).

Millin propose de reconnaître ici le génie des mystères.

A l'extérieur de cette *cylix*, on voit d'un côté une bacchante entre deux satyres, et au revers un génie ailé qui poursuit une jeune fille; derrière le génie est représenté un éphèbe nu qui lève le pied gauche.

PLANCHE LVI.

Bien des vases peints montrent l'*Amour hermaphrodite*. On voit ce dieu soit seul, soit avec Vénus, soit groupé avec d'autres divinités (2). Nous avons choisi parmi les nombreuses peintures où ce dieu figure seul celle de la pl. LVI, où son corps colorié en blanc, sa coiffure de femme et ses bracelets rappellent le sexe féminin. Dans sa main droite est un *flabellum* et dans sa gauche une couronne de myrte. A ses pieds est le cygne, l'oiseau de Vénus. De chaque côté s'élève une plante à hélice.

Ce tableau décore une *amphore bachique* (f. 65) (3). Le revers n'a pas été décrit par le premier éditeur. Peut-être n'existe-t-il aucune peinture sur la face postérieure du vase; la plupart du temps les vases de la fabrique de celui que nous avons reproduit sur la pl. LVI ne sont décorés de peintures que d'un seul côté.

(1) Voyez Millin, *Vases peints*, II, pl. LIX. Notre gravure a été calquée sur la planche de Millin, où *Éros* est représenté allant de droite à gauche, tandis que le monument original montre le sujet dans le sens contraire : Éros à cheval se dirigeant à droite.

(2) Voyez nos planches I, II, IV, VI, VII, XIV, XV, XVI, XIX, XXXVII, etc.

(3) *Vases de Lamberg*, t. I, pl. XC.

PLANCHE LVII.

La peinture de la pl. LVII est tirée du recueil de Tischbein (1). Nous voyons ici un génie ailé placé entre deux femmes. Il saisit une de ces femmes par l'épaule, tandis que l'autre s'enfuit, en tournant le dos au groupe principal. Le génie est nu ; une bandelette est nouée autour de son bras gauche. Les deux femmes ont un costume identique, une tunique talaire et un ample péplus qui couvre leurs bras et cache leurs mains. Leur coiffure consiste en un cécryphale.

Italinski rappelant un mythe raconté par Ptolémée Héphestion (2), mythe dans lequel il est question d'Euphorion, fils d'Hélène et d'Achille unis dans les îles des Bienheureux, veut rattacher la peinture que nous avons sous les yeux à ce personnage ; Ptolémée Héphestion dit que le fils d'Hélène avait des ailes, et cette seule donnée suffit à l'interprète pour proposer de voir ici Euphorion mettant en fuite deux nymphes de l'île de Mélos.

Les peintures de vases qui montrent des génies ailés poursuivant des femmes ou des éphèbes sont assez nombreuses. Au Musée du Louvre on conserve un *oxybaphon* (f. 79) qui est décoré d'une peinture analogue à celle de la pl. LVII ; seulement la scène est retournée ; le génie qui poursuit la femme court de droite à gauche.

PLANCHE LVIII.

La peinture de la pl. LVIII également tirée du recueil de Tischbein (3) montre un sujet analogue à celui de la planche précédente. Le génie

(1) III, pl. XXVII, éd. de Florence ; III, pl. XXVIII, éd. de Paris.

(2) IV, p. 22, éd. Roulez.

(3) III, planche XXVI, édition de Florence, III, planche IX, édition de Paris.

vole; les deux jeunes filles sont vêtues de doubles tuniques sans manches; leur coiffure est des plus simples; les cheveux n'ont aucun ornement.

D'après Italinski ce serait encore une fois Euphorion, le fils ailé d'Hélène et d'Achille, mettant en fuite deux nymphes, qu'il faudrait reconnaître dans la peinture de la pl. LVIII.

PLANCHE LIX.

Nous voyons encore une fois sur la pl. LIX *Éros* ailé et deux femmes (1). Le jeune dieu est nu; sa chlamyde posée sur son bras gauche retombe jusqu'à ses pieds, et il tient une large phiale. Sa tête est entourée d'une bandelette. La jeune fille qui est en face du génie a le sein droit découvert et lève la main droite, comme pour faire entendre des observations à l'Amour qui évidemment cherche par ses discours à la séduire et à l'entraîner. La tunique et le péplus de cette jeune fille ne couvrent que l'épaule gauche et la partie inférieure de son corps. Une bandelette entoure sa tête; des bracelets et un collier rehaussent sa toilette. Dans sa main gauche est un coffret carré, décoré d'ornements variés. La seconde jeune fille est assise derrière l'Amour qui lui tourne le dos. Elle s'appuie sur une borne ou stèle rustique. Son buste est nu et elle soutient sur sa main gauche un coffret duquel pendent des bandelettes.

PLANCHE LX.

La curieuse peinture reproduite sur la pl. LX donne la clef de l'énigme que présentent les sujets où l'on voit deux jeunes filles et

(1) D'Hancarville, *Vases d'Hamilton*, I, pl. LXV; Inghirami, *Vasi fittili*, tav. CXCIII.

l'Amour. Ces sortes de scènes qui montrent la poursuite amoureuse ou l'enlèvement d'une jeune fille choisie par *Éros*, ne sont autre chose que la lutte entre deux rivales. Sur la pl. LX l'*Amour* est debout entre les deux jeunes filles. Toutes deux sont vêtues de tuniques talaires sans manches. L'une à droite, la tête ceinte d'un cécryphale, tient un miroir et une large bandelette. L'autre, parée d'un collier, et la tête ceinte d'une bandelette, s'appuie sur une stèle, et sur cette stèle est tracée en beaux caractères noirs l'inscription suivante : ⊢ΙΗΣΑΝ ΜΟΙ ΤΑΝ ΣΦΙΡΑΝ. (Ἵεσάν μοι τὰν σφαῖραν). *On m'a envoyé la sphère* (1). En effet c'est à la jeune fille appuyée sur la stèle que l'Amour envoie la sphère lancée dans l'espace.

Cette intéressante peinture est tracée sur un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges du Musée Bourbon à Naples (2).

Le sens de cette représentation paraît très-clair et l'inscription tracée sur la stèle confirme ce que nous voyons dans le tableau. L'Amour vient de jeter la balle à la jeune fille appuyée sur la stèle. Celle-ci se retourne, et d'un air étonné dit : *On m'a envoyé la balle !* La seconde jeune fille,

(1) Cette inscription a donné lieu a plusieurs commentaires. Millingen qui, le premier, a publié le vase de Naples en 1822 (*Ancient uned. monum.*, p. 30, not. 8), prend le premier caractère pour une aspiration ou digamma ⊢ et lit ἵησαν pour ἵεσαν, σφιραν pour σφαῖραν, et traduit : *They sent me the ball*. Dans le *Museo Borbonico*, l'interprète Fr. Javarone (t. III, tav. XII), suivant l'interprétation de Millingen, traduit : *Mi han mandata la palla*. En 1836, dans mon *Catalogue Durand* (n° 665 note), j'ai adopté la même lecture et la même interprétation, d'accord avec mon regretté ami Charles Lenormant. Cependant cette lecture a été contestée, et dans les *Neapels antike Bildwerke*, ouvrage de MM. Gerhard et Panofka (S. 347-348), on propose deux leçons : Κτῆσαν pour Κτῆσον de Κτάομαι, ou χρῆσαν pour χρῆσαι de χρᾶω et on traduit : *Erwirb, erhasche mir den Ball*. On le voit, le sens reste toujours le même, et quand on jette un coup d'œil sur le tableau, il est impossible de se méprendre sur l'action. Dans ces circonstances, j'ai voulu consulter un savant helléniste, M. Rossignol, qui n'hésite pas à adopter la leçon et l'interprétation de Millingen, en ajoutant que ἱέναι est le verbe propre pour signifier *lancer*, *envoyer* la balle, quoiqu'on se servît ordinairement du composé ἀφιέναι, ἀνταφιέναι. Poll. *Onomast*. IX, 7, 107.

(2) Voyez Millingen, *Ancient uned. monum.*, planche XII ; Dubois Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases peints*, planche LIII ; *Museo Borbonico*, t. III, tav. XII ; Laborde, *Vases de Lamberg*, tome I, vign. XII, page 55 ; Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 347.

qui tient un miroir dans lequel se réfléchit le jeu de la balle, paraît également surprise et contrariée en voyant ce que fait l'Amour.

Quelques vers d'Anacréon, conservés par Athénée (1), semblent pouvoir être rapprochés de la peinture de la pl. LX :

Σφαίρῃ δεῦτέ με πορφυρέῃ
Βάλλων χρυσοκόμης Ἔρως.

Éros aux cheveux d'or me frappant à son tour d'une balle de pourpre.

C'est l'équivalent de la pomme jetée :

Malo me Galatea petit lasciva puella.
Virg. *Eclog.* III, 64 (2).

Et l'on sait le rôle que joue la pomme dans le jugement de Pâris. Le berger de l'Ida la donne à la plus belle des déesses.

Ce n'est donc pas impunément que l'Amour envoie la balle ou la pomme à quelqu'un ; l'envoi de la balle ou de la pomme équivaut à une flèche amoureuse.

Au premier aspect, le curieux tableau que nous avons sous les yeux n'offre qu'une scène familière : la lutte amoureuse de deux jeunes filles rivales qui aspirent toutes les deux à la possession du même amant ; mais un sens plus élevé est caché sous ces apparences de jeu et de frivolité. On l'a dit (3), les limites entre les sujets mythologiques et les scènes tirées de la vie commune, sont difficiles à marquer, et peut-être plus difficiles que partout ailleurs dans les sujets relatifs à Vénus et à l'Amour. Tout en reconnaissant ces difficultés, nous n'hésitons pas à voir, dans la scène de la pl. LX, une représentation de la lutte de Vénus et de Proserpine pour la possession d'Adonis, sous une forme des plus gracieuses et des plus euphémiques. Rappelons-nous que dans le récit de Panyasis, conservé par Apollodore (4), Proserpine, ayant vu le jeune Adonis, ne voulut plus le rendre à Vénus. Elle en était devenue amou-

(1) XIII, p. 599, C.

(2) Ce rapprochement m'est fourni par M. Rossignol et la suite de ce commentaire ainsi que les observations sur les représentations d'Adonis feront connaître son importance. Cf. Suid. *v.* Βάλλειν μήλοις. Ἐπὶ τῶν τυγχανόντων, ὧν Ἐρῶσι.

(3) *Supra*, p. 5. — (4) III, 14, 4.

reuse à son tour : c'est-à-dire elle avait été frappée par les traits ou par la sphère d'Éros. Nous retrouvons la sphère dans un grand nombre de sujets érotiques peints sur les vases et nous aurons occasion de signaler cet attribut dans plus d'une des compositions où l'on voit Adonis et Vénus. Maintenant que nous connaissons un Adonis ailé (1), l'assimilation du jeune Syrien à Éros, que l'on pouvait entrevoir (2), devient certaine. D'ailleurs on n'a qu'à jeter un coup d'œil sur la pl. LXXV du quatrième volume de ce recueil pour reconnaître dans le tableau de la pl. LX une scène identique. Comme sur notre pl. LX, nous voyons sur la pl. LXXV un éphèbe entre deux jeunes filles; l'éphèbe tient la sphère, prêt à la jeter à une des deux rivales, qui tend déjà les deux mains pour la recevoir. L'Amour représenté en haut domine toute la scène, et lui donne un sens érotique. Sur le vase du Musée de Naples (pl. LX) l'intention funèbre est bien indiquée par la stèle qui porte l'inscription. La jeune fille qui s'appuie sur la stèle et qui se retourne vers l'Amour est *Proserpine* ou la *Vénus infernale*. L'Amour lui envoie la sphère tout en se dirigeant vers la seconde jeune fille, qui figure la *Vénus céleste*. C'est ainsi que sur le célèbre miroir du Vatican, où est représentée la dispute de Vénus et de Proserpine pour la possession du jeune Syrien nommé *Thamu* (Θαμμοῦζ), celui-ci, la tête légèrement penchée du côté de Vénus, semble, par ce geste, exprimer le regret qu'il éprouve de se séparer de son amante céleste (3).

Nous aurons occasion de revenir sur la dispute de Vénus et de Proserpine, quand nous examinerons les nombreuses peintures qui se rapportent à la fable d'Adonis.

Le revers de *l'oxybaphon* du Musée de Naples montre des personnages enveloppés dans leurs manteaux.

(1) Sur un miroir étrusque publié par M. Gerhard (*Etruskische Spiegel*, Taf. CXVI) Adonis est désigné par son nom *Atunis*, et Vénus par celui de *Tiphanati*. Cf. *supra*, p. 173.

(2) Cf. *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 391.

(3) Monuments inédits de l'*Inst. arch.*, t. II, pl. XXVIII : *Museum etrusc. Gregorianum*, vol. I, tab. XXV. Cf. ce que j'ai dit dans ma *Lettre à M. le professeur Gerhard sur quelques miroirs étrusques*, dans les *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.*, t. I, p. 518.

PLANCHE LXI.

L'*oxybaphon* (f. 79) à figures jaunes, sur lequel est tracé le tableau reproduit sur la pl. LXI, fait partie de la collection du Musée du Louvre (1). Nous voyons ici *Éros* entouré de trois jeunes filles qui se livrent à tous les mouvements d'une danse des plus animées. Le dieu est nu et ailé, et semble suspendu dans l'espace, au-dessus d'un autel de forme carrée, entouré d'une guirlande de myrte. C'est aux sons du tympanum, sur lequel frappe Éros, que dansent les trois ménades. Ces trois jeunes filles sont vêtues de tuniques talaires sans manches. La première, à gauche, lève le pied gauche et tient des deux mains une large bandelette. La seconde a un ampechonium par-dessus sa tunique talaire, et tient dans la main droite une branche de lierre et dans la gauche un collier de perles. Ses cheveux sont entourés de bandelettes et ornés de perles. Elle est parée de plus de boucles d'oreille et de bracelets. La troisième, animée de toute la fureur orgiaque, renverse la tête en arrière et s'enveloppe étroitement dans l'ample péplus qui recouvre sa tunique talaire. Un collier de perles orne son cou. Dans le champ au-dessus de sa tête, on voit des feuilles de lierre.

Au revers sont représentés trois éphèbes enveloppés dans leurs manteaux. Deux d'entre eux tiennent des strigiles.

PLANCHE LXII.

Le vase de fabrique athénienne (*aryballus*, f. 41, à figures rouges) sur lequel est tracée la composition reproduite sur notre pl. LXII, révèle à nos yeux toute la grâce, la délicatesse et l'élégance de l'art attique.

(1) Millin, *Monuments inédits*, tome I, pl. XVI.

Ce précieux vase, publié dans le bel ouvrage du baron de Stackelberg (1), faisait partie de la collection du poëte Samuël Rogers à Londres, où j'ai eu occasion de l'examiner en 1840; il a été acheté en 1856 par le Musée Britannique (2).

Nous voyons ici six jeunes femmes, toutes désignées par leurs noms, occupées à préparer une prison à l'Amour. La première, *Cléopâtre*, ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ, vêtue d'une tunique talaire et d'un ampechonium, et coiffée d'un cécryphale, tient d'une main une guirlande ou un collier de perles, et de l'autre une scaphé chargée de fruits. *Eunomie*, ΕΥΝΟΜΙΑ, s'appuie sur les épaules de *Pædia*, ΠΑΙΔΙΑ, à laquelle elle présente une guirlande de perles. La première est vêtue d'une tunique talaire et d'un ampechonium; ses longs cheveux, ornés d'une stephané à rayons métalliques, tombent sur ses épaules. La seconde, vêtue d'une tunique talaire d'une étoffe très-fine, a les cheveux relevés sur le sommet de la tête. On voit ensuite un rocher entouré d'arbres chargés de fruits, et sur lequel est assise *Aphrodite*, ΑΦΡΟΔΙΤΗ. *Éros*, nu et ailé, est placé sur l'épaule gauche de sa mère, qui tourne ses regards vers lui et tient dans la main gauche un objet rond, une perle, un fruit ou une baie de myrte. Une riche sphendoné enveloppe les cheveux de la déesse et s'harmonise avec la stéphané qui brille à son front. Des boucles d'oreille, un collier, des bracelets complètent la parure de Vénus. Son corps est couvert d'une tunique talaire et d'un péplus qui enveloppe ses jambes. Des sandales chaussent ses pieds. La déesse lève le bras droit et fait le geste nuptial; par son regard, par les présents qu'elle offre à son fils, elle semble vouloir l'engager à entrer dans la petite cage posée sur le rocher à côté d'elle, et que *Pitho*, ΠΕΙΘΩ, est occupée à tresser et à orner avec le plus grand soin. Des branches de myrte couronnent cette petite cage (3). La Persuasion personnifiée, *Pitho*, est vêtue d'une tunique talaire très-simple et qui laisse voir son épaule gauche. Plus loin, à droite, on voit ΕΥΔΑΙΜΟΝΙΑ, la *Félicité*, vêtue d'une

(1) *Die Græber der Hellenen*, Taf. XXIX; K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst*, Bd. II, Taf. XXVII, n° 296.

(2) Voyez *The Collection of the late Samuel Rogers, esq.*, p. 39, n° 503.

(3) M. Otto Jahn, dans son ouvrage intitulé *Archæologische Beitræge*, S. 215, a reconnu ici, comme nous, une petite cage et non un trépied, comme dit Stackelberg (Voyez *loco citato*, S. 25).

tunique talaire et d'un léger péplus, et la tête ornée d'une riche stéphané, s'occuper à cueillir des fruits (1) qu'elle place dans une scaphé.

Sous l'anse est peint un buste de femme diadémé.

Les fruits, les perles, les ornements des coiffures et ceux de la petite cage, sont relevés en bosse et dorés.

Une célèbre peinture de Stabia, souvent citée et connue sous le nom de la *Marchande d'Amours*, montre une femme assise, tenant par les ailes un Amour nu qu'elle vient de tirer d'une petite cage, au fond de laquelle est accroupi un second Amour. La femme assise en face de la marchande, et à laquelle celle-ci semble offrir d'acheter l'Amour, est *Vénus* elle-même, accompagnée de *Pitho* et d'*Éros*. L'Amour mis en vente serait *Pothos*, et le troisième Amour, auquel appartiendrait dans ce cas le nom d'*Himéros*, est encore retenu captif au fond de la cage (2).

Une autre peinture, découverte à Pompéi, montre un marché d'Amours. Les petits génies ailés sont enfermés comme des oiseaux (3) dans une cage, traitement qui leur semble peu agréable. Le marchand est un vieillard vêtu comme un paysan. La femme qui s'adresse à lui pour acheter un Amour est une belle jeune fille, vêtue avec recherche et élégance. Le marchand a ouvert la cage; deux Amours s'en sont échappés. L'un plane dans les airs, tenant dans chaque main une couronne; la jeune fille lève les yeux en haut et semble l'appeler, tandis que l'autre s'est caché derrière elle pour se dérober aux recherches du marchand. Celui-ci tient par les ailes un troisième Amour qu'il se

(1) On serait disposé à prendre les deux arbustes qui entourent le rocher pour des myrtes chargés de baies. Ce sont peut-être des *pommiers*, ou plutôt des orangers. Praxilla (*Fragm.*, I, p. 438, dans le *Dilectus poesis Græcorum* de Schneidewin) disait, dans des vers qui sont parvenus jusqu'à nous, qu'Adonis, enlevé au séjour des vivants, regrettait, dans les enfers, les fruits en général, les concombres ou les figues, les pommes, les poires, etc. : σίκυοι, σῦκα, μῆλα, ὄγχναι. Cf. Rossignol, *Journal des savants*, janv. 1837, p. 36 et suiv., et ce que j'ai dit dans les *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 417. Les orangers rappellent les pommes d'or du jardin des Hespérides.

(2) *Pitture d'Ercolano*, III, tav. VII; *Museo Borbonico*, t. I, tav. III; Millin, *Galer. myth.*, XLVI, 193 *; Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, pl. CIII, n° 404.

(3) Cf. Aristophan. *Aves*, 695. Éros était sorti d'un œuf.

dispose à remettre dans la cage, prêt à la fermer avec le petit couvercle qu'il tient de l'autre main. Deux autres Amours sont retenus captifs au fond de la cage (1).

Un petit vase athénien, publié par le baron de Stackelberg (2) et par Panofka (3), montre *Vénus* assise, tenant une cage dans laquelle un Amour s'engage par les pieds, tandis qu'un autre Amour attache un diadème au front de sa mère. Deux Grâces, ou bien *Pitho* et *Praxis*, d'après l'explication du savant archéologue de Berlin (4), assistent à cette scène.

Plusieurs autres monuments montrent Éros enchaîné ou lié (5).

Dans une autre occasion (6), nous avons rapproché la peinture que nous avons sous les yeux, pl. LXII, de la scène reproduite sur notre pl. LXXXIV, où l'on voit l'union mystique d'*Eudæmonia*, la Félicité, avec le jeune homme à qui de longs jours sont promis (Πολυέτης).

Rien n'est plus juste que ce rapprochement. Sur le vase de la pl. LXXXIV, c'est l'union de la déesse infernale avec le jeune homme enlevé à la fleur de l'âge. La déesse infernale c'est la *Félicité* elle-même, le jeune homme mort est le héros destiné à vivre de longues années. Cette union mystique est représentée sous une forme allégorique et sous les apparences les plus gracieuses. Sur notre pl. LXII, Éros lui-même va se laisser enfermer dans une cage. La cage, la prison, c'est la mort, c'est le séjour dans les sombres demeures : Éros remplace l'éphèbe (7). C'est sa mère elle-même Ἀφροδίτη qui préside à cet emprisonnement ; la

(1) Zahn, *Ornamente und Gemælde aus Herculanum und Pompei*, II, Taf. XVIII ; Wieseler, *Denkmæler der alten Kunst*, Bd. II, Taf. LII, n° 660. Cf. Otto Jahn, *Archæologische Beitræge*, S. 218.

(2) *Die Græber der Hellenen*, Taf. XXX.

(3) *Cabinet Pourtalès*, pl. XXXIII.

(4) *L. cit.*, p. 104. Cf. une grande composition tracée sur un vase du Musée impérial et royal de Vienne. Laborde, *Vases de Lamberg*, II, pl. IV.

(5) Voyez, entre autres : 1° une intaille de la Galerie de Florence (*Real Gall. di Firenze*, Ser. V, tav. XXX, 1 ; Wieseler, *Denkmæler der alten Kunst*, Bd. II, Taf. LIII, n° 679); 2° un bas-relief de sarcophage, publié par M. Otto Jahn (*Berichte der K. Sächisch. Gesellschaft der Wissenschaften, zu Leipzig, phil. hist. Cl.* 1851, Taf. V; Wieseler, *l. cit.* Taf. LV, n° 694); 3° une statuette de bronze (Jahn, *l. cit.* Taf. VI, n° 7; Wieseler, *l. cit.* Taf. LV, n° 695); 4° une autre intaille. (Wieseler, *l. cit.* Taf. LV, n° 699).

(6) T. II, p. 63, note 1.

(7) Voy. le miroir déjà bien des fois cité

déesse est accompagnée de personnages allégoriques : Κλεοπάτρα, que l'on peut rapprocher, je crois, d'Εὔκλεια (1), et de Κλεοδόξα (2) dans d'autres peintures (κλέος, *gloire*, *renommée*, *célébrité*) : Εὐνομία, la *Bonne justice*, Παιδία, le *Divertissement*, Πειθὼ, la *Persuasion*, Εὐδαιμονία, la *Félicité*, forment le cortége du jeune dieu, comme sur le vase de la pl. LXXXIV, *Polyétés*, est entouré d'Ὑγίεια, la *Santé*, Πανδαισία, la personnification des *Banquets*, Καλὴ, la *Belle*, épithète euphémique de la Parque qui tranche le fil de la vie.

Il existe bien des passages sur les liens qui enchaîneront les morts dans l'empire de Pluton. Dans le *Cratyle* (3), Platon représente le dieu des sombres demeures attirant dans son empire les mortels par le charme de ses discours. Ce sont là les belles Espérances (καλαὶ ἐλπίδες) qui accompagnent les initiés aux mystères d'Éleusis (4). Ces idées ne peuvent être figurées sous une forme plus attrayante, plus grecque, plus attique que sur les deux vases des pl. LXII et LXXXIV.

Nous abordons maintenant la description d'une série nombreuse de peintures qui toutes se rapportent au mythe d'*Adonis*, l'amant d'Aphrodite. Nous l'avons dit ailleurs, la fable des amours de Vénus et d'Adonis a fourni des compositions gracieuses aux artistes grecs qui se sont plu à traiter ce sujet (5). Si la plupart des peintures d'Herculanum et de Pompéi ainsi que les sarcophages de l'époque romaine montrent Adonis blessé et mourant, il y a cependant des peintures aussi bien que des bas-reliefs qui représentent Aphrodite et le jeune Syrien assis auprès l'un de l'autre, comme deux amants. Le groupe érotique d'Aphrodite et d'Adonis est souvent figuré sur les miroirs étrusques (6), et je crois le premier avoir signalé ce groupe sur les vases peints où l'on voit un couple

où *Atunis* ailé joue avec sa mère, nommée *Tiphanati*. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CXVI.

(1) Voyez tome IV, pl. XXV.

(2) Voyez tome II, pl. LXXX.

(3) P. 45, ed. Bekker.

(4) Voyez Lobeck, *Aglaophamus*, à la page 70.

(5) *Annales de l'Inst. arch.*, tome XVII, p. 390.

(6) Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CXI-CXVI,

d'amants dans des poses variées, se donnant un baiser sur la bouche, assis et se tenant embrassés ; quelquefois le jeune homme est debout et la femme assise. J'ai signalé ces compositions dès l'année 1836 (1), et malgré les objections qui ont été faites au moment où je cherchais à établir cette explication, plus tard des archéologues éminents ont adopté les principales déductions de mes recherches (2).

On ne connaissait aucun vase portant le nom d'Adonis, et l'absence d'inscriptions donnait libre carrière à ceux qui prétendaient qu'Adonis ne figurait point sur les vases peints, et même ne pouvait pas y avoir été représenté, son mythe n'étant entré dans le domaine de l'art qu'à une époque assez récente (3). Enfin une peinture des plus remarquables a fourni le nom d'Adonis. Le vase sur lequel on lit ce nom est une grande amphore, trouvée à Gorgoglione, près d'Armentum, dans la Basilicate, et conservée dans la collection de M. Mauro Amati, à Potenza (4). Au centre, sur une cliné richement ornée est couché un éphèbe à demi nu; au-dessus de sa tête on lit : FΑΔΩ..Σ (pour Ἄδωνις, précédé du digamma). Un *Amour* rattache une bandelette au front du jeune homme (5). A la tête de la cliné une femme voilée, dans laquelle on doit reconnaître *Proserpine*, étend au-dessus d'*Adonis* une branche de myrte couverte de fleurs blanches ; d'autres branches sont par terre, à côté de la cliné. Suivent deux autres femmes, probablement deux *Parques;* l'une tient une pyxis; la seconde s'appuie sur un labre. Aux pieds de la cliné sont également trois femmes debout. Celle placée au milieu et qui doit être *Vénus*, se précipite avec vivacité vers le centre de la com-

(1) *Cat. Durand*, n° 115. Cf. *Cat. Magnoncour*, n° 4 ; *Cat. Beugnot*, n° 8 ; *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.*, t. I, p. 511; *Bull. de l'Inst. arch.* 1842, p. 154 et suiv.; *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 347 et p. 406 et suiv., et enfin le tom. I, p. 85 de ce recueil.

(2) Creuzer, *Zur Gallerie der alten Dramatiker*, *Auswahl gr. Thongefæsse*, S. 70 folg.; *Symbolik*, Bd. II, S. 473 folg. Ausg. 3; Schulz, *Bull. de l'Inst. arch.* 1842, p. 33, 58 et suiv.; Roulez, *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, tom. VIII, part. 2, p. 523 et suiv.; Gerhard, *Arch. Zeitung*, 1848 S. 219 ; Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. II, p. 932 et suiv.

(3) Cf. Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. II, p. 931.

(4) *Bull. de l'Inst. arch.*, 1853, p. 160 et suiv.

(5) Cf. l'*Adonis blessé*, statue de terre cuite qui est conservée au Musée Grégorien, à Rome. *Mus. etr. Gregorianum*, vol. I, tab. XCIII.

position, où est figuré Adonis couché. L'acolythe, une des *Grâces*, qui précède *Vénus*, s'appuie sur un coffret et tient un flabellum et une large scaphé; celle qui suit la déesse étend au-dessus d'elle une ombrelle.

Dans la partie supérieure de ce tableau, on voit *Jupiter* assis sur un trône magnifique et tenant dans sa main droite un sceptre, tandis que de la gauche il fait un geste comme s'il repoussait les supplications d'une femme prosternée à ses pieds, et qui lui présente une fleur, tenant dans ses bras un jeune enfant, vêtu d'une tunique talaire, lequel, en suppliant, étend les deux mains vers Jupiter. La femme prosternée et suppliante doit être *Aphrodite*, et l'enfant qu'elle tient dans ses bras sera *Adonis*. A sa suite, on voit une *Muse* qui tient deux flûtes (1) et *Artémis* (2) en habit de chasse, tenant des javelots et un arc. De l'autre côté du trône, on voit *Hermès* debout, appuyé sur le trône de Jupiter et qui tourne ses regards vers une déesse, *Proserpine*, tenant un long rameau chargé de fruits. Enfin, en face d'*Artémis*, qui, d'un côté, termine la composition, est assise une déesse ailée, *Éris*, vêtue d'une tunique courte.

Au-dessous de la grande composition dans laquelle paraît *Adonis* couché sur la cliné, règne une autre zone de figures. Au centre est un homme assis, à demi vêtu et tenant une branche d'arbre, d'un côté un calathus et un sac ou une outre, et de l'autre, un cygne et un chevreuil poursuivis par un Amour.

On voit par la description qui précède combien la composition tracée sur le vase de la collection Amati ressemble à celle du magnifique vase de la collection Sant'Angelo, récemment publiée par M. le chevalier Gargallo-Grimaldi, dans le *Bulletin archéologique napolitain* (3), et sur lequel j'avais déjà reconnu, il y a vingt ans, la mort d'Adonis (4).

Voici la description de cette superbe *péliké* (f. 70) à figures rouges,

(1) La muse Calliope intervient dans la dispute de Vénus et de Proserpine. Hygin. *Astron.*, II, 7.

(2) Dans une tradition conservée par Apollodore (III, 14, 4), c'est Artémis qui envoie le sanglier contre Adonis et cause sa mort.

(3) *Bulletin archéologique napolitain*, Nuova serie, anno settimo, 1859, tav. IX e p. 105 seg.

(4) En 1841, lors d'un voyage que je fis à Naples. Cf. *Annales de l'Institut archéologique*, tome XVII, à la page 409.

d'après mes notes de 1841, modifiées par les rectifications de M. Gargallo Grimaldi et par l'examen de la gravure donnée par ce savant :

Au centre on voit *Adonis* couché sur le lit funèbre. Un *Amour* ailé, tenant une phiale, s'approche de lui pour laver la blessure qu'il a reçue du sanglier (1). A gauche, aux pieds de la cliné, est *Hécate* debout, portant deux torches. A droite paraît *Proserpine* tenant une branche de myrte et accompagnée d'une *Parque*, la tête voilée. D'autres branches de myrte sont semées à terre, autour du lit.

Dans la partie supérieure de ce tableau paraît *Jupiter* assis sur un trône et tenant le sceptre. A ses pieds, à droite, est *Vénus* à genoux, tenant son fils *Éros* entre ses bras, et accompagnée d'une *Muse* assise ayant pour attribut deux flûtes (2). A gauche est *Proserpine* debout, la tête couronnée de la tiare, tenant des deux mains un flambeau, et accompagnée d'*Hermès* psychopompe et d'un enfant, probablement *Adonis* lui-même.

Dans le rang inférieur on voit six Muses tenant des attributs variés (3).

Le revers de ce magnifique vase montre une scène érotique, dans laquelle il faut reconnaître l'union de *Vénus* et d'*Adonis*, couronnés par *Éros*, au milieu d'une nombreuse assistance de *Muses* ou d'autres divinités d'un rang inférieur.

Il est évident que si la scène principale des deux vases de la Grande-Grèce représente la mort d'*Adonis*, les artistes auxquels on doit ces compositions ont eu l'intention de figurer dans la partie supérieure la contestation de *Vénus* et de *Proserpine* pour savoir à laquelle des deux déesses appartiendrait Adonis.

La forme la plus simple de la dispute de Vénus et de Proserpine se trouve dans Hygin (4). Ce mythographe raconte que les deux déesses étant venues auprès de Jupiter, s'en rapportèrent à sa décision pour

(1) Bion, *Idyll.*, I, 84.

(2) Ce sont évidemment des *flûtes* et non une branche d'arbre. La comparaison avec le vase de la collection Amati où paraît une Muse tenant deux flûtes vient à l'appui de notre explication.

(3) Bion, dans ses Idylles (I, 94), nous montre les Muses qui pleurent la mort d'Adonis.

(4) *Astron.*, II, 7. De fréquentes allusions à cette dispute sont faites par les poëtes et les mythographes. Voir ma *Lettre à M. le professeur Éd. Gerhard, sur quelques miroirs étrusques* dans les *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.*, t. I, p. 532 et suiv.

connaître leur sort. Jupiter établit Calliope juge de la contestation. La Muse décida que la moitié de l'année Adonis appartiendrait à Vénus et l'autre à Proserpine.

Voici comment Panyasis (1) raconte cette fable :

« Adonis étant sorti des flancs de l'arbre dans lequel sa mère avait été « changée, Aphrodite, qui vit sa beauté, le mit, encore enfant, dans un « coffre (λάρναξ), pour le soustraire à la vue des Dieux, et confia ce coffre à « Proserpine. Celle-ci, ayant vu Adonis, ne voulut plus le rendre. La dis- « pute fut portée devant Jupiter, qui divisa l'année en trois parties, et or- « donna que l'une de ces parties appartiendrait à Adonis ; il devait passer « l'autre avec Proserpine, et la troisième avec Aphrodite. Mais Adonis « accorda encore à cette déesse la portion de l'année qui lui avait été « laissée en partage. »

Un miroir trouvé à Orbetello l'ancienne Cosa, et récemment publié par M. H. Brunn (2) montre, selon cet habile archéologue, la contestation de *Vénus* et de *Proserpine* pour la possession d'*Adonis*, d'après la tradition conservée par Panyasis. Nous adoptons sans hésitation les conclusions de M. H. Brunn, car son explication semble ne laisser rien à désirer. En effet, sur le miroir d'Orbetello sont représentées *Vénus*, VENOS, et *Proserpine*, PROSEPNAI, assises en face l'une de l'autre. Vénus pleure et se voile le visage avec son péplus (3), tandis que Proserpine tient de la main gauche un rameau et montre de l'autre un coffret fermé (λάρναξ) posé sur le sol. *Jupiter*, DIOVEM, assis sur un trône, un peu au-dessus des deux déesses, tient de la main gauche le foudre, et levant la droite, semble adresser la parole à Proserpine.

Enfin tout récemment, M. L. Stephani (4) a signalé à l'attention des

(1) *Ap.*, Apollod., III, 14, 4.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. VI, pl. XXIV, 1, et *Annales*, t. XXX, p. 383 et suiv. Cf. Roulez, *Observations grammaticales et paléographiques sur les miroirs antiques à inscriptions latines*, extr. de la *Revue de l'instruction publique en Belgique*, juillet 1860.

(3) Cf. la Vénus d'Aphaca au Liban. *Simulacrum hujus deæ in monte Libano fingitur capite obnupto, specie tristi, faciem manu læva intra amictum sustinens, lachrymæ visione conspicientium manare creduntur.* Macrob., *Saturn.*, I, 21.

(4) *Arch. Zeitung*, April 1860, n° 136, S. 44 folg.

savants une composition, connue depuis longtemps (1), qui montre *Jupiter* assis sur un trône entre deux déesses, accompagnées chacune d'un *Amour*. L'une, à droite, se distingue par le nimbe qui entoure sa tête ; à ses pieds est une hydrie. L'autre, à gauche, a la tête voilée et derrière elle est assis *Hermès* psychopompe.

Cette composition est tracée sur une grande *amphore* de fabrique apulienne, et M. H. Brunn a cru y reconnaître l'*Aurore* et *Thétis* qui viennent implorer Jupiter en faveur de leurs fils, Memnon et Achille (2). Mais M. Stephani rattache avec raison cette représentation à la dispute des deux déesses. La Vénus céleste est distinguée par le nimbe, la déesse infernale par le voile, et le savant archéologue de Saint-Pétersbourg fait remarquer que l'hydrie, comme urne cinéraire, remplace ici le coffret dans lequel est enfermé Adonis. Car Adonis confié à Proserpine est l'image de la mort, et l'hydrie renfermant les restes incinérés de l'homme peut bien remplacer le coffret, considéré comme cercueil.

Ceci nous ramène au fameux miroir du Vatican où le jeune 𐌖𐌌𐌀𐌈, *Thamu* (Θαμμοῦζ) est placé entre les deux déesses rivales, 𐌀𐌐𐌓𐌖𐌕𐌖𐌄, *Euturpa* (εὐτερπὴ, l'*agréable*, la *charmante*), qui n'est autre qu'*Aphrodite*, et 𐌖𐌍𐌐𐌋𐌀, *Alpnu* (ἔπαλπνος, ἄλπνιστος, ἄλπνος, *doux*, ἐλπὶς, *espérance*), épithète euphémique de la déesse infernale (Εὐδαιμονία) (3); 𐌔𐌉𐌓𐌄, *Éris*, et 𐌄𐌆𐌀𐌊𐌓𐌀, *Arkazé* assistent à cette dispute (4).

Maintenant que j'ai décrit plusieurs des monuments les plus remarquables relatifs à *Adonis*, je vais examiner les scènes amoureuses où j'ai cru reconnaître *Aphrodite* et son amant, soit seuls, soit accompagnés d'une ou de plusieurs acolythes (5). Quelques-unes de ces scènes peuvent

(1) Dubois-Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, pl. LXVII.

(2) *Arch. Zeitung.*, 1859, *Anzeiger*, S. 27.

(3) Voyez les pl. LXII et LXXXIV de ce volume.

(4) Voyez *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XXVIII ; *Mus. etr. Gregorianum*, I, tab. XXV. Cf. *supra*, p. 189. Cf. ma *Lettre à M. Gerhard sur quelques miroirs étrusques*, dans les *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.*, t. I, p. 507 et suiv.

(5) Voyez, sur les monuments relatifs à *Adonis*, outre les articles plusieurs fois cités de la discussion entre Otto Jahn et J. de Witte, dans le tome XVII des *Annales de l'Inst. arch.*, p. 347 et suiv., et p. 387 et suiv., Engel, *Kypros*, Bd. II, S. 626-643 ; Raoul Rochette, *Choix de peintures de Pompéi*, p. 113 et suiv. ; Guigniaut, *Reli-*

se rapporter aussi à *Hélène* et *Pâris*, ou à *Vénus* et *Anchise*, ou à d'autres couples amoureux.

Mais nous maintenons ce que nous avons dit ailleurs (1), que le groupe de Vénus et d'Adonis a été pris par les artistes grecs comme un type pour représenter des couples amoureux (2).

PLANCHE LXIII.

Si l'on se reporte aux réflexions précédentes, les quatre personnages représentés dans le tableau de la pl. LXIII sont faciles à nommer : ce sont *Aphrodite*, *Adonis*, *Éros* et *Pitho*. Comme sur un miroir étrusque conservé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale et où les personnages sont désignés par leurs noms ꓮ✝VNIM, ИꓮЯV✝ (3), *Aphrodite* est assise sur les genoux du jeune homme. La déesse pose la main gauche sur son épaule, en le tenant embrassé, et de la main droite fait le geste nuptial. Elle est vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus qui enveloppe ses jambes. Ses pieds ont des chaussures. Des boucles d'oreille, un collier et des bracelets complètent sa parure. *Adonis* est assis sur un siége à dossier; le buste est nu, tandis qu'un manteau couvre la partie inférieure de son corps. Ses pieds sont chaussés. Derrière le siége sur lequel est assis le couple amoureux, se tient *Éros* debout; il est nu; de grandes ailes le caractérisent. Ses formes et sa taille ne sont nullement celles d'un enfant, mais accusent tout à fait un adolescent; dans sa main

gions de l'antiquité, t. II, p. 929 et suiv.; K. O. Müller, *Handbuch der Archæologie*, § 378, 3, S. 584, Ausg., 3.

(1) *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 410. Cf. l'étymologie du nom de la ville d'Aphaca. Etym. M. *v.* Ἄφακα; Movers, *Phoenizier*, Bd. I, S. 192.

(2) M. Gerhard (*Arch. Zeitung*, 1848, S. 219) décrit ces sortes de sujets en disant qu'on doit y reconnaître *Vénus* et *Adonis* ou une *scène nuptiale*.

(3) Voyez *Monuments inédits publiés par la section française de l'Inst. archéologique*, pl. XII, 1; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CXIV. Cf. une peinture de Pompéi, *Mus. Borb.* vol. XI, tav. XLIX.

droite, il tient un alabastron qu'il semble offrir à sa mère, ou plutôt avec lequel il se dispose à répandre des parfums sur la tête des deux amants. Aux pieds d'*Aphrodite* est un oiseau, une colombe plutôt que l'iynx (1). Une autre déesse, évidemment *Pitho*, comme nous l'avons déjà dit, s'avance vers le groupe amoureux, en tenant à la main un flabellum, attribut qui rappelle les scènes d'intérieur et le luxe oriental. Pitho est vêtue d'une tunique talaire sans manches; ses pieds sont chaussés; une espèce de sphendoné orne sa tête; des boucles d'oreille et un collier rehaussent l'éclat de sa toilette.

Cette gracieuse composition, une de celles qui montrent de la manière la plus décidée le groupe amoureux de *Vénus* et d'*Adonis*, est peinte sur un *aryballus* (f. 41) à figures rouges, de la fabrique de Ruvo. Ce vase, que j'ai publié dans les *Annales de l'Institut archéologique* (2), fait partie de la riche collection de M. le duc de Blacas.

PLANCHES LXIV ET LXV.

Les peintures reproduites sur nos pl. LXIV et LXV décorent les deux côtés d'un *stamnus apulien* (f. 76) à peintures rouges conservé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale (3). Sur l'une des faces, nous voyons un éphèbe et une jeune fille, assis sur un trône et couronnés par l'*Amour*, tandis qu'une suivante se tient debout derrière les deux amants. Ce sujet représente *Vénus* et *Adonis*. C'est une scène nuptiale, si l'on veut; mais cette scène nuptiale est représentée sous la forme des amours d'Aphrodite et du jeune Syrien. Adonis est presque nu; une chlamyde couvre négligemment une partie de son corps en re-

(1) L'oiseau *iynx* est cité comme fille de Pitho ou d'Écho et de Pan. Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr*. 309; Schol. *ad* Theocrit. *Idyll*. II, 17; Schol. *ad* Pindar. *Pyth*. IV, 380 et *ad Nem*. IV, 56. Cf. Bœttiger, *Kleine Schriften*, Bd. I, S. 183.

(2) *Lettre à M. Otto Jahn*, t. XVII, pl. O, 1845.

(3) Stackelberg, *Die Græber der Hellenen*, Taf. XLIII; Panofka, *Bilder ant. Lebens*, Taf. XI, 7. Cf. *Annales de l'Inst. arch.* tom. XVII, p. 408.

tombant de ses épaules sur ses jambes. Quant à Vénus, elle a la tête voilée, comme une jeune mariée, et son péplus, qui retombe par derrière, vient envelopper la partie inférieure de son corps. Dans la main gauche, elle tient un miroir. L'Amour nu et ailé s'approche en volant du groupe des deux amants et, tenant des deux mains une couronne de myrte, se dispose à la mettre sur la tête de la déesse. A droite, au-dessous de l'Amour, on voit un thymiatérion, et au-dessus du groupe un petit coffret destiné à renfermer des objets de toilette ou des bijoux. La suivante qui se tient debout derrière le trône peut recevoir le nom de *Pitho*, à moins qu'on n'aime mieux y reconnaître une des *Grâces*. Elle est vêtue d'une tunique talaire sans manches, recouverte d'un péplus; un cécryphale entoure ses cheveux; elle porte pour attribut un miroir.

La seconde peinture de ce *stamnus* pl. LXV, montre trois personnages : une femme assise au centre, à droite un éphèbe placé en face d'elle, et à gauche une suivante debout derrière le siége sur lequel est assise la figure principale. C'est encore évidemment une scène amoureuse. Mais peut-être, la première peinture nous ayant offert l'union de la *Vénus céleste* avec son amant, devons-nous reconnaître au revers du vase la *Vénus infernale* ou *Proserpine* mise en rapport avec *Adonis*. Dans ce cas, le troisième personnage serait une des *Parques*.

Ces oppositions sont fréquentes sur les vases peints, où souvent sur un des côtés on voit les divinités de la lumière, et sur la face opposée les divinités des régions infernales (1). Nous trouverons d'autres exemples de ces oppositions, et je crois que la plupart du temps si, sur les vases, d'un côté est figurée l'union de la *Vénus céleste* avec son amant, de l'autre, on doit reconnaître l'éphèbe uni avec la déesse des sombres demeures.

La déesse que nous considérons comme étant *Proserpine* est assise sur un siége à dossier élevé. Elle est vêtue d'une tunique talaire; ses jambes sont étroitement enveloppées dans un péplus. Un cécryphale couvre sa tête et un collier de perles entoure son cou. Elle fait tourner une petite roue (τροχὸς) passée dans un cordon. Le jeune homme, appuyé sur un bâton sur lequel

(1) Nous avons eu occasion de citer à plusieurs reprises la réunion des divinités delphiques, *Apollon*, *Diane* et *Latone*, et au revers *Bacchus* et *Ariadne*, accompagnés de *satyres* et de *ménades*. Voyez le tome II de ce recueil, p. 76, 80, 87, 89, 90 et 126.

est posée sa chlamyde, est entièrement nu et tient à la main un strigile. Cet attribut indique la fin des exercices gymnastiques et peut désigner ici d'une certaine façon l'éphèbe parvenu au terme de ses travaux, c'est-à-dire au terme de sa carrière. Tel Adonis, dans la fleur de la jeunesse, part pour la chasse et est frappé de mort par un sanglier. La suivante que nous regardons comme une *Parque* est vêtue d'une double tunique sans manches; sa tête est nue, dans sa main droite on remarque un coffret, et dans la gauche un flabellum.

Sous chaque anse on voit une sphère.

PLANCHES LXVI ET LXVII.

La peinture de la pl. LXVI, dessinée à Naples en 1841, est tracée sur une *péliké* (f. 71) à figures rouges de la collection de M. Catalano. Cette peinture, par son style et par l'époque où elle a été exécutée, rentre dans la classe des sujets mystiques. Aussi la scène amoureuse que nous avons sous les yeux peut-elle être interprétée de plusieurs façons. Si nous lui avons accordé une place parmi les sujets relatifs à Vénus et Adonis, c'est que plusieurs circonstances accessoires rappellent ici l'Orient. Il est vrai de dire que la représentation des amours de Pâris et d'Hélène admet également ces attributs. Quoi qu'il en soit, nous voyons au centre de la composition une femme assise sur un siége posé sur une estrade, et le bras droit appuyé sur le dossier, renversant la tête en arrière pour donner un baiser à un éphèbe debout derrière le siége et qu'elle attire à elle en le tenant embrassé. La jeune femme est vêtue d'une légère tunique talaire sans manches et d'un péplus brodé qui couvre ses genoux. Un cécryphale enveloppe ses cheveux et un collier de perles et des boucles d'oreille complètent sa parure. Des souliers chaussent ses pieds. L'éphèbe debout sur une espèce de tertre appuie le bras gauche sur le sein de la jeune femme. Son buste est nu; une ample chlæna recouvre la partie inférieure de son corps et, laissant les jambes nues, montre

les chaussures qu'il a aux pieds. Deux *Amours* placés dans la partie supérieure du tableau et trois acolythes ou hiérodules accompagnent ce groupe érotique. L'une des acolythes à droite tient une phiale et apporte un candélabre qu'elle place devant la femme assise. Cette jeune fille est presque entièrement nue, le péplus qui la couvrait s'étant détaché et ne couvrant plus qu'une de ses jambes. Une stéphané à rayons métalliques orne le cécryphale qui enveloppe ses cheveux. Des boucles d'oreille, un collier à double rang de perles, des bracelets, une périscélide sont les bijoux qui lui servent de parure. Comme les autres personnages de cette scène, elle a des chaussures aux pieds. Sa compagne debout à gauche tient un miroir. Un ample et riche péplus brodé l'enveloppe jusqu'aux pieds; un collier, des boucles d'oreille, des bracelets, un cécryphale et de riches chaussures complètent sa toilette. Au-dessus du groupe principal, on voit une fenêtre carrée à laquelle se montre une femme la tête enveloppée et la figure voilée à la manière des femmes de l'Orient. Près de cette fenêtre sont assis sur une colline indiquée par une ligne pointillée les deux *Amours hermaphrodites*, dont nous avons déjà parlé. Ils sont nus et ailés, parés de boucles d'oreille, de colliers, de bracelets, les pieds chaussés et les cheveux relevés à la manière des femmes et enveloppés dans un cécryphale.

Comme accessoires semés dans le champ de cette peinture, on voit à droite, dans la partie supérieure, une fleur, et en bas, au-dessous de l'éphèbe, une large phiale.

Nous avons dans une autre occasion (1) expliqué cette composition par *Aphrodite*, *Adonis*, deux *Charites* et deux *Amours*, sans doute *Éros* et *Himéros*, et nous avons reconnu dans la femme voilée à la fenêtre la déesse infernale qui regarde d'un œil jaloux la scène des amours du jeune *Adonis* et d'*Aphrodite ; Proserpine* est voilée pour indiquer le sombre empire où elle règne.

Le revers de la *péliké*, pl. LXVII, montre trois personnages. Nous voyons ici le *Génie hermaphrodite* des mystères, debout et accompagné de deux femmes. Il est nu, ailé et paré de bracelets, de boucles d'oreille et d'un collier; dans sa main droite il tient une couronne; ses pieds sont

(1) *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 409.

chaussés et ses cheveux, relevés comme ceux d'une femme, sont enveloppés dans un cécryphale. Les deux jeunes femmes sont vêtues de tuniques talaires sans manches, coiffées d'un cécryphale, parées de boucles d'oreille, de colliers, de bracelets et chaussées de souliers. L'une, assise sur un rocher, au centre du tableau, tient une phiale. C'est à elle que l'Amour semble s'adresser. L'autre, debout derrière le rocher, a pour attributs un miroir et un grand coffret. Dans le champ de cette peinture, on voit trois sphères, un tympanum, un gâteau et une phiale.

Nous avons ailleurs (1) donné les noms d'*Aphrodite*, de *Pitho* et d'*Éros* aux trois personnages de cette scène. En y réfléchissant plus mûrement, je crois que ces sortes de compositions doivent toutes être rapprochées de celle (pl. LX) où nous voyons l'Amour qui lance la sphère. C'est toujours, sous des formes plus ou moins variées, la lutte des deux jeunes filles pour la possession d'un amant, lutte qui, sous la forme religieuse, devient celle de la Vénus céleste et de la Vénus infernale, pour retenir Adonis.

PLANCHE LXVIII.

La peinture inédite gravée pl. LXVIII a été prise d'une *œnochoé* (f. 19) de fabrique apulienne à figures rouges, dessinée à Rome en 1842 (2). Nous voyons ici deux amants qui se tiennent tendrement embrassés. L'éphèbe est vêtu d'un ample manteau qui laisse nu son buste; ses pieds sont chaussés. La jeune fille, vêtue d'une tunique talaire, enrichie d'ornements en forme d'étoiles, s'élance dans les bras du jeune homme et lui donne un baiser sur la bouche. Ses pieds sont également chaussés. Derrière ce groupe on voit un *Amour* nu, sans ailes, suspendu dans l'espace comme s'il volait. La coiffure féminine, les bracelets, la périscélide, l'écharpe de perles, sont les attributs ordinaires de l'Amour hermaphrodite. Dans sa main droite est une couronne de myrte qu'il

(1) *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, *l. cit.*

(2) La forme du vase est dessinée au bas de la pl. LXVIII.

se dispose à mettre sur la tête du couple amoureux, tandis que dans sa main gauche il porte un objet difficile à déterminer : peut-être est-ce un petit vase à parfums. Au-dessus du groupe on voit une sphère, et derrière la jeune fille un siége ou thalamus garni d'un coussin brodé.

D'après les observations qui précèdent, nous reconnaîtrons dans ce groupe amoureux *Vénus* et *Adonis* (1). Nous remarquerons encore ici la présence de la sphère comme attribut d'Éros.

PLANCHE LXIX.

La pl. LXIX semble montrer encore une fois le groupe de *Vénus* et d'*Adonis*. Une femme assise, vêtue d'une double tunique richement brodée et d'un léger péplus qu'elle relève de la main droite pour faire le geste nuptial, se retourne à droite vers un éphèbe nu et debout, appuyé sur deux javelots. La tête de la femme est couverte d'un cécryphale entouré d'une stéphané à feuilles métalliques; ses pieds reposent sur un escabeau. L'*Amour* entièrement nu arrive en volant pour poser une couronne de myrte sur la tête de la femme assise. Quant à l'éphèbe, il se présente d'un air timide, les yeux baissés, les jambes croisées; une chlamyde couvre ses épaules et s'enroule autour de son bras gauche.

La peinture reproduite sur la pl. LXIX est tracée sur un *scyphus* (f. 58) à figures rouges, conservé dans la collection Fittipaldi à Anzi dans la Basilicate (2).

Le côté principal de ce vase montre *Thésée* et *Sciron*. La tortue de mer qui dévorait les corps des malheureux voyageurs, mis à mort par le brigand (3) est représentée au pied du rocher.

(1) Cf. *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 409. Le groupe de notre pl. LXVIII est identique à celui qui figure sur plusieurs miroirs étrusques. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CXI und CXII.

(2) Voyez dans les *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, tome III, planche XLVII.

(3) Plutarch. *in Thes.* X; Diodor. Sicul. IV, 59.

Nous avons dit que le sujet de la pl. LXIX semble encore une fois montrer *Vénus* et *Adonis*. Cependant il y aurait des objections à faire contre une telle explication. En effet, si l'on réfléchit aux rapports qui existent la plupart du temps entre les sujets peints sur les deux côtés d'un vase, on rattachera le groupe amoureux à la scène principale, et, dans ce cas, on reconnaîtra, sur la pl. LXIX, *Thésée* et *Ariadne* (1).

On voit, par l'exemple que nous offre le sujet de notre pl. LXIX, combien les noms mythologiques peuvent subir de changements, quand on étudie les scènes érotiques figurées sur les vases. Pris isolément, le groupe que nous avons sous les yeux nous paraîtra offrir les amours d'*Aphrodite* et d'*Adonis;* rapproché d'une autre scène, il recevra d'autres noms. C'est que les artistes anciens ne variaient souvent pas leurs compositions, et que des groupes identiques pour la forme extérieure sont susceptibles de figurer plus d'un couple amoureux (2).

PLANCHE LXX.

Vénus, l'*Amour*, *Adonis* et *Pitho*, ou l'une des *Charites*, tel est le sujet reproduit sur la pl. LXX, d'après un vase à peintures rouges trouvé à Anzi dans la Basilicate (3).

Au centre on voit *Vénus* assise sur un ocladias. La déesse est parée d'une stéphané radiée et de bracelets; une ample tunique talaire enveloppe tout son corps. Dans sa main gauche est un miroir. A gauche est *Adonis* debout, la tête ceinte d'une couronne de myrte, entièrement nu du reste, sa chlamyde, roulée autour du bras gauche, retombant à terre; le jeune homme présente à Vénus un lièvre, animal dont le sens

(1) C'est à *Ariadne* qu'a pensé aussi Émile Braun, en décrivant cette peinture dans les *Annales de l'Inst. arch.*, t. XIV, p. 121.

(2) Cf. *Ann. de l'Inst. arch.*, XVII, 411.

(3) *Annales de l'Inst. arch.*, t. XV, pl. A, 1843. La forme du vase n'a pas été indiquée par le premier interprète.

érotique est connu (1). Derrière Adonis on voit, dans le champ de la peinture, une bandelette. L'*Amour hermaphrodite* arrive en volant, tenant d'une main une couronne de myrte et de l'autre un alabastron. Il est nu et paré d'un collier, de boucles d'oreille, de bracelets et d'une périscélide. *Pitho*, placée à droite du tableau, est vêtue d'une tunique talaire sans manches; un large péplus est suspendu sur son bras gauche. La déesse a pour parure des perles dans les cheveux, des boucles d'oreille, un collier et des bracelets. Dans sa main droite elle tient une guirlande de fleurs, et dans la gauche le petit métier (κτείς) (2). Une bandelette est suspendue dans le champ derrière la déesse. Tous les personnages de cette scène, à l'exception d'Adonis, ont des chaussures.

Le revers de ce vase montre une scène analogue. Un éphèbe nu, ayant la chlamyde suspendue sur le bras gauche et tenant d'une main une couronne et de l'autre une scaphé, se présente devant deux jeunes filles. Celles-ci sont vêtues de tuniques talaires et n'ont rien de particulier dans le costume. L'une est assise sur un rocher et tient un miroir. L'autre debout, relève la jambe droite et porte pour attribut un flabellum. Derrière l'éphèbe, vole la colombe, plus loin, dans le champ, est une bandelette, et au-dessus de la jeune fille debout on voit une fleur.

Si sur un des côtés de ce vase, nous avons cru reconnaître la déesse céleste et son amant, accompagnés de *Pitho* ou de *Charis*, l'autre côté doit nous montrer l'éphèbe arrivant auprès de la déesse infernale, accompagnée d'une *Parque*, à moins que nous n'ayons dans la seconde peinture un nouvel exemple de la dispute des deux déesses.

M. le chevalier Ph. Gargallo Grimaldi qui, le premier, a publié ces deux peintures (3), tout en ne donnant pas des noms mythologiques aux personnages qui y figurent, y reconnaît l'*âme* personnifiée par l'éphèbe et reçue par la déesse des sombres régions. Les idées métaphysiques exposées par ce savant ne sont pas opposées à l'idée fondamentale qui a

(1) *Supra*, p. 176 et 180.

(2) Voyez la terre cuite représentant *Baubo*, dans une posture obscène, accroupie sur un porc et tenant à la main le petit métier (κτείς). Cf. les observations de Millingen, *Annales de l'Inst. arch.*, t. XV, p. 86 et suiv. et pl. E, 1843. On connaît aujourd'hui plusieurs monuments analogues et surtout des terres cuites de fabrique alexandrine.

(3) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XV, pl. A et B 1843 et p. 24 et suiv.

donné lieu à ces sortes de compositions. M. Jules Minervini (1), en cherchant à expliquer une peinture de vase que nous reproduisons pl. LXXXIV, a fait voir que l'art grec avait tenté, dans des compositions allégoriques, de faire des allusions aux doctrines enseignées dans les mystères. Toutefois qu'*Aphrodite*, personnification de la *volupté*, qui entraîne l'homme vers les jouissances matérielles et sensuelles, que *Proserpine*, comme influence opposée, rappelant l'homme à des destinées graves et sérieuses, que ces idées philosophiques, dis-je, aient exercé une influence directe sur les œuvres de l'art, j'ai quelque peine à l'admettre; les artistes anciens ont rarement cherché à exprimer des idée de morale et de philosophie.

PLANCHE LXXI.

Si dans la peinture de la planche précédente nous avons reconnu le groupe amoureux de *Vénus* et d'*Adonis*, il est impossible de ne pas donner les mêmes noms aux deux principaux personnages de notre pl. LXXI. L'*Amour* hermaphrodite et trois jeunes filles, que nous devons considérer comme les trois *Grâces*, accompagnent le groupe principal. *Vénus* est assise sur une espèce de banc; elle est coiffée de la tiare et vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus. Sur ses genoux repose un lièvre que la déesse caresse de la main droite. Ses pieds chaussés posent sur un escabeau ou hypopodium. *Adonis*, debout devant Vénus, est nu; sa chlamyde, placée sur son épaule gauche, retombe jusqu'à ses pieds. De la main droite il offre une couronne de myrte à la déesse, et de la gauche il porte un coffret. L'Amour, qui dans son vol descend rapidement vers la terre, indique, par un geste, à Adonis que la couronne doit être offerte à Vénus. Près de l'Amour on voit une bandelette. Les trois *Grâces* ont toutes les trois le même

(1) *Illustrazione di un antico vaso di Ruvo. Memoria presentata all' Accademia Pontaniana*, Napol., 1845, in-4°. Cf. le tom. II de ce recueil, p. 61 et suiv.

costume, des tuniques talaires, des péplus, des cécryphales, des chaussures, et pour parure des colliers et des bracelets. Seulement les attributs qu'elles portent diffèrent. La première, placée immédiatement derrière Vénus, pose le pied droit sur un rocher et tient le tympanum. Des deux Grâces placées au plan supérieur, l'une tient un miroir, l'autre fait un geste pour appeler la colombe qui vole vers elle.

Cette composition est tracée sur une *peliké* (f. 70) à peintures rouges, conservée au Musée royal de Berlin (1) et publiée par M. Otto Jahn (2).

Au revers on voit *Proserpine* et *Adonis*. La déesse est assise et porte pour attributs un rameau et un coffret ouvert. L'éphèbe est nu et tient une bandelette et un seau. Entre les deux personnages, on voit une sphère, et dans la partie supérieure de la composition est représenté un *Amour hermaphrodite* assis, tenant à la main une couronne de myrte.

PLANCHES LXXII ET LXXIII.

Les deux peintures reproduites sur les pl. LXXII et LXXIII décorent les deux faces d'un *stamnus apulien* (f. 76) à figures rouges, trouvé à Nola et publié avant nous dans les *Monuments inédits* de Raoul Rochette (3). Nous voyons, sur la pl. LXXII, une jeune femme à sa toilette et un éphèbe qui arrive près d'elle. L'archéologue qui le premier a publié cette peinture, reconnaît ici *Hélène* et *Pâris* (4), et d'après ce que nous avons fait observer plus haut (5), cette explication peut être admise tout aussi bien que celle à laquelle nous avons donné la préférence, en rangeant cette peinture parmi les sujets de *Vénus* et d'*Adonis*. Ce qui

(1) Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 892.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IV, pl. XXIV et *Annales*, t. XVII, p. 374 et suiv.

(3) Pl. XLIX A.

(4) *Monuments inédits*, pages 269 et suivantes. Raoul Rochette ne dissimule pas qu'on pourrait voir ici *Vénus* parée par la main des *Nymphes* ou des *Grâces*, *Adonis* ou *Anchise*.

(5) *Supra*, p. 200.

nous a porté à reconnaître dans le tableau que nous avons sous les yeux les amours du jeune Syrien et de la déesse orientale, c'est, d'un côté, la présence de la colombe, et de l'autre, le nombre trois assigné aux acolythes ou servantes, nombre qui rappelle celui des *Grâces*.

La déesse est assise sur un riche thalamus; elle est presque entièrement nue; un léger péplus couvre à peine ses épaules et retombe sur ses jambes, sans voiler sa nudité. Une riche stéphané à rayons métalliques, des pendants d'oreille, un collier et des bracelets, forment la parure de Vénus. Au bas du thalamus est la colombe. Une des *Grâces*, accroupie aux pieds de la déesse, dans la posture la plus humble, est occupée à lui rattacher une de ses sandales; son pied droit est déjà chaussé. La jeune fille qui est accroupie au bas du thalamus est vêtue d'une tunique talaire sans manches, et a pour parure un collier et des bracelets. Une autre *Grâce* se dispose à placer une couronne de myrte sur la tête de Vénus. Le costume de cette acolythe consiste en une tunique talaire et en un péplus, une stéphané, des boucles d'oreille, des bracelets et des souliers. Un candélabre en forme de cep de vigne s'élève derrière elle et porte une lampe allumée. Immédiatement derrière le candélabre on voit un éphèbe nu, la tête couverte d'une mitre phrygienne, la chlamyde sur les épaules, deux javelots à la main et les pieds chaussés de brodequins ou endromides. Au-dessus de sa tête est une étoile à huit rayons. Au-dessus de Vénus vole l'*Amour hermaphrodite*, la tête ornée d'une stéphané et tenant des deux mains une large bandelette. Enfin, à gauche on voit, sur un plan plus élevé, la troisième des *Grâces*, assise, tenant sur une main une pyxis entr'ouverte, tandis que dans l'autre elle porte un miroir. Le costume de cette jeune acolythe se rapproche beaucoup de celui de la *Grâce* qui va présenter une couronne à Vénus. Sa tête est ceinte de la sphendoné; un collier de perles et des boucles d'oreille rehaussent l'éclat de sa parure. Dans le champ, près d'elle, on voit une sphère.

Le revers de ce *stamnus apulien*, pl. LXXIII, montre une scène d'amour analogue à celle de la planche précédente. Une femme assise sur un siége, et accompagnée d'une suivante, reçoit la visite d'un éphèbe, tandis que l'*Amour* s'approche d'elle en volant pour lui poser sur la tête une couronne de myrte. Est-ce encore ici l'union de *Vénus* et d'*Adonis*, ou

plutôt ne devons-nous pas reconnaître dans ce second tableau une autre scène, les amours de Proserpine et du jeune Syrien? Nous avons déjà eu occasion de faire la remarque que ces sortes d'oppositions étaient familières aux artistes grecs (1).

La déesse est assise sur un siége à dossier; elle pose les pieds sur un hypopodium. Sa tête est coiffée d'un cécryphale. Des pendants d'oreille, des bracelets et un collier sont les parures qui relèvent l'éclat de sa toilette. Elle est vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus qui enveloppe ses jambes; ses pieds sont chaussés. De la main droite elle fait le geste nuptial, tandis que de la gauche elle tient un flabellum. Derrière le siége est une sphère. L'éphèbe, en costume de voyageur, appuyé sur un bâton noueux, n'est vêtu que de la chlæna, qui laisse nu son buste. Sa tête est ceinte d'une couronne de lierre. La colombe qui vole vers lui semble vouloir se poser sur son épaule. Ce serait l'oiseau de Vénus qui suivrait le jeune adolescent jusqu'aux limites des régions infernales, pour témoigner les regrets de l'amante céleste. L'*Amour* est nu et, comme il a été dit déjà, il va poser une couronne sur la tête de la déesse. De plus, il tient dans la main gauche un alabastron. Une périscélide entoure sa jambe gauche. L'acolythe de Proserpine, qui doit naturellement être une des *Parques*, tient des deux mains une large bandelette. Elle est vêtue d'une tunique talaire sans manches, et a pour parure une stéphané radiée, des pendants d'oreille et des bracelets. Ses pieds sont chaussés.

PLANCHE LXXIV.

La peinture de la pl. LXXIV est tirée du recueil de dessins inédits de Millin, conservé à la Bibliothèque impériale. Cette peinture décore un *aryballus* (f. 41) à figures jaunes de fabrique apulienne; elle peut représenter aussi bien *Pâris* et *Hélène* que *Vénus* et *Adonis*, ou plutôt *Proserpine* et *Adonis*, si nous tenons compte de ce qui a été dit plus

(1) *Supra*, p. 202.

haut (1). Une femme, appuyée sur une stèle funèbre et tenant un miroir dans la main gauche, arrive, suivie d'une compagne, auprès d'un éphèbe assis sur un rocher, et qu'un *Amour* se dispose à couronner. A l'exception du miroir, la femme ne se distingue par aucun attribut particulier. Sa tête est nue; elle est vêtue d'une tunique talaire et enveloppée d'un ample péplus. Sa compagne fait de la main droite le geste nuptial et tient de la gauche une couronne de myrte. Elle est vêtue d'une tunique talaire sans manches, coiffée d'un cécryphale et parée de boucles d'oreille, d'un collier et de bracelets. Le jeune homme est nu, à l'exception d'un vaste manteau qui couvre la partie inférieure de son corps. Il tient dans la main gauche un bâton. *Éros*, nu et ailé, porte l'écharpe de perles des Hermaphrodites; une périscélide entoure sa jambe droite.

Au bas du rocher sur lequel est assis l'éphèbe, on voit une sphère, et dans le champ du tableau on a placé un gâteau et une fenêtre (ὄπη), qui indique que la scène se passe à l'intérieur d'une habitation.

Si dans ce tableau on préfère reconnaître, au lieu de *Proserpine* et une *Parque*, les deux déesses rivales, *Vénus* et *Proserpine*, on établira des rapprochements entre cette composition et les scènes où deux femmes sont mises en rapport avec l'Amour (2).

PLANCHE LXXV.

Le sujet mystique de notre pl. LXXV est emprunté à l'ouvrage de M. Gerhard sur les vases des mystères (3). Le vase sur lequel est peinte cette scène est une *péliké* (f. 70) à figures rouges de fabrique apulienne. Nous voyons ici un éphèbe entre deux jeunes femmes, et dans la partie supérieure du tableau, l'*Amour hermaphrodite*, assis sur une colline. L'éphèbe, placé au centre et appuyé sur une large vasque, est nu; sa chlamyde, tombée de ses épaules, est retenue sur les bords de la vasque et

(1) *Supra*, p. 202.
(2) Voyez la pl. LX de ce volume.
(3) *Mysterienbilder*, Taf. XI.

descend jusqu'à terre entre ses jambes. Il est couronné de myrte, et tient d'une main une sphère et de l'autre un bâton noueux. La femme assise en face de cet éphèbe, sur deux coussins, étend les deux mains pour recevoir la sphère qu'il semble vouloir lui lancer, tandis que la seconde femme, debout à droite et près de la vasque, fait d'une main le geste nuptial et de l'autre, étendue, paraît montrer sa surprise et son mécontentement. Les deux femmes portent un costume presque identique, et qui consiste en une tunique talaire et un ampechonium, laissant les épaules à découvert. Leurs pieds sont chaussés. Une stéphané, des bracelets et un collier complètent leur parure. Quant à l'*Amour hermaphrodite*, il est nu, ayant pour parure un collier de perles, une écharpe transversale et des bracelets. Dans sa main droite il tient le tympanum et dans sa gauche une branche de myrte. A côté de lui on voit un petit métier (κτείς).

Rappelons-nous la peinture de la pl. LX, où l'inscription +IHΣAN MOI TAN ΣΦIPAN (1), explique l'action de l'Amour placé entre deux femmes, à l'une desquelles il lance la sphère. Sur notre pl. LXXV, c'est *Adonis*, sous l'influence de l'Amour, qui accorde la sphère à la déesse préférée; et quoique l'artiste ait laissé une grande incertitude quant au caractère des deux rivales, l'on peut présumer que c'est ici plutôt la déesse céleste qui reçoit cette marque de préférence.

Le revers de cette *péliké* montre la contre-partie de la première scène, si nous admettons que, sur la pl. LXXV, l'éphèbe vient de donner la sphère à la déesse céleste. Nous donnerons dans ce cas le nom de *Proserpine* à la déesse debout, tenant un miroir et un tympanum, placée en regard avec un éphèbe nu, assis, ayant pour attributs une branche de myrte et une couronne. Dans la partie supérieure du tableau paraît l'*Amour hermaphrodite*, assis sur une colline indiquée par une ligne pointillée. Il tient une phiale et une couronne.

(1) Voyez *supra*, p. 187 et suiv.

PLANCHE LXXVI.

La peinture inédite gravée pl. LXXVI est tracée sur une *œnochoé* (f. 14) à figures rouges, de fabrique athénienne, qui faisait partie en 1840 de la collection de M. Thomas Burgon, et qui depuis la mort de cet archéologue a passé au Musée Britannique. Nous voyons ici *Adonis* qui part pour la chasse, scène figurée sur les sarcophages romains (1). L'éphèbe est vêtu d'une ample chlæna, la causia retombe sur ses épaules; il tient deux javelots et se retourne vers *Vénus* qui, debout à droite du tableau, lui offre une boisson fortifiante dans la phiale qu'elle tient de la main droite, tandis que dans la gauche elle porte l'œnochoé. La déesse, dans le costume simple d'une jeune fille, n'est vêtue que d'une tunique talaire sans manches et d'un ampechonium; ses cheveux sont relevés et entourés de bandelettes. On sait combien les artistes athéniens mettaient de sobriété et de simplicité dans leurs compositions; ils cherchaient à présenter sous les traits de la vie privée les scènes empruntées à la mythologie, et se plaisaient à laisser deviner le sens de leurs compositions. Si on ne s'en tenait qu'aux formes extérieures, le tableau que nous avons sous les yeux ne serait que la représentation d'une scène vulgaire : un jeune homme quittant sa compagne ou sa sœur pour aller à la chasse, et recevant avant de partir un breuvage destiné à soutenir ses forces.

PLANCHE LXXVII.

La peinture gravée pl. LXXVII est tirée du recueil de dessins inédits de Millin, conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale. Nous voyons ici *Vénus* assise sur un rocher et accompagnée de la

(1) Voyez *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 402 et suiv.

colombe, et devant laquelle se présente *Adonis* nu, la chlamyde sur le bras gauche et retenue de la main droite, sans qu'elle cache aucune partie de son corps. La déesse, coiffée d'un cécryphale, n'a pour vêtement qu'une tunique talaire sans manches et un ampechonium. Un bracelet décore son bras droit. Les deux personnages ont les pieds chaussés. Le jeune homme semble adresser la parole à la déesse, qui, de son côté, avançant la main droite vers lui, paraît témoigner par ce geste qu'elle le reçoit avec plaisir. Dans le champ de la peinture, outre la colombe qui sert à caractériser la scène, on voit des bandelettes, une fleur, une sphère ou un gâteau et des tablettes (δέλτοι) (1).

Nous ne connaissons pas la forme du vase que nous publions sur la pl. LXXVII.

PLANCHE LXXVIII.

L'union d'*Aphrodite* et d'*Adonis* se présente sur la pl. LXXVIII sous une forme mystique, avec tous les accessoires qui sont ordinairement répandus avec profusion dans le champ des vases peints de la Basilicate et de la Pouille. La déesse est appuyée sur une large vasque ou labre; elle est vêtue d'une tunique talaire sans manches. Dans sa main droite elle tient le tympanum et sur sa gauche une scaphé, au-dessus de laquelle on voit un miroir; au-dessous est une sphère. *Adonis* est entièrement nu, à l'exception des pieds, qui sont chaussés. Il est assis sur un rocher sur lequel est posée sa chlamyde. Sa tête est entourée d'une large bandelette. Sur sa main droite repose la colombe; il tient de la gauche un coffret ou pyxis. Dans le champ de ce tableau on voit trois fleurs, deux larges bandelettes, une scaphé aux pieds de Vénus et un flabellum près d'Adonis.

Je ferai remarquer les formes arrondies et féminines d'Adonis. On serait disposé à le prendre pour une femme, si on ne savait que la

(1) Voyez *supra*, p. 101 et 102, ce qui a été dit des tablettes.

mythologie nous représente le jeune Assyrien comme un être hermaphrodite (1).

Ce tableau inédit est tracé sur un *aryballus* sans anse (f. 10) à peintures jaunes, qui a fait partie de la collection de M. de Magnoncour (2).

PLANCHE LXXIX.

Le sujet reproduit sur la pl. LXXIX est tiré de la seconde collection d'Hamilton (3). On y voit un jeune homme assis, vers lequel est attirée par un petit *Amour* une jeune fille. Le sujet peut représenter aussi bien *Pâris* et *Hélène* que *Vénus* et *Adonis*, et nous avons eu plusieurs fois occasion de dire que ces sortes de scènes amoureuses sont susceptibles d'être interprétées de plus d'une façon, sans que le fond des idées qui s'y rattachent subisse de changement. Le sujet est une scène d'amour, où l'on voit une jeune fille entraînée vers le jeune homme. Ce sont deux amants. Mais chez les Grecs, sous la forme la plus simple, il y a toujours une intention religieuse. Dans le cycle héroïque, ce seraient les amours de Pâris et d'Hélène ou d'un autre héros; on pourra voir dans ces sujets Vénus et Anchise, Diane-Lune et Endymion, Thésée et Ariadne, etc. Mais, comme je l'ai dit ailleurs (4), plusieurs motifs, la célébrité des amours d'Aphrodite et d'Adonis, le culte que ces divinités recevaient non-seulement en Asie, mais en Grèce et en Italie, ont dû avoir quelque influence sur l'art; on trouve Dionysus et Ariadne, Posidon et Amymone, et une foule de mythes érotiques moins célèbres que celui d'Adonis; ne serait-il pas naturel de considérer aussi le groupe amoureux d'Adonis et d'Aphrodite comme le prototype qui a servi aux artistes pour représenter des couples amoureux?

Dans la peinture de notre pl. LXXIX, l'éphèbe est assis sur un siége;

(1) Ptol. Hephæst., V, p. 33, ed. Roulez.

(2) *Cat. Magnoncour*, nº 4.

(3) Tischbein, III, pl. XXVIII, éd. de Florence; II, pl. LIX, éd. de Paris.

(4) *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 406 et 410.

son buste est nu; une draperie parsemée d'étoiles couvre la partie inférieure de son corps. Dans sa main droite est un bâton, et il appuie le bras gauche sur le dossier du siége. La jeune fille a la tête ornée d'une bandelette. Elle est vêtue d'une tunique talaire sans manches et d'un ampechonium. Elle s'avance vers l'éphèbe, tenant des deux mains les bras d'un petit *Amour* qui, entièrement nu et debout sur son pied gauche, se renverse le corps en arrière, comme pour conduire plus vite la jeune fille auprès de son amant. En haut, dans le champ du tableau, est suspendue une bandelette.

D'après Italinski, le premier interprète du tableau reproduit sur la pl. LXXIX, on devrait voir ici *Hélène* qui joue avec son fils *Euphorion* (1) en présence d'*Achille*.

PLANCHE LXXX.

Le tableau reproduit sur la pl. LXXX est tiré de la première collection d'Hamilton (2). D'après les observations qui précèdent, on reconnaîtra facilement dans les quatre femmes *Aphrodite* ou *Proserpine*, et les trois *Charites*, ou les trois *Parques*, et dans l'éphèbe, *Adonis* accompagné d'un génie ailé qui ne peut être autre qu'*Éros*. Malgré tout le charme que l'artiste a su répandre dans cette composition, il est peut-être plus naturel de reconnaître ici la Vénus infernale que la Vénus céleste. Nous avons pour garants de cette explication, d'une part le voile qui couvre la figure de la déesse (3), et de l'autre l'enveloppement de la main droite, étroitement serrée dans le péplus. Les quatre déesses ne sont pas vêtues

(1) Ptolem. Hephæst., IV, p. 22, ed. Roulez. Cf. *supra*, p. 185 et 186.

(2) D'Hancarville, I, pl. LXXI; Inghirami, *Vasi fitt.* tav. CXCII.

(3) Nous avons déjà vu que le voile convient à la déesse infernale (*supra*, p. 195, 199 et 204). Plusieurs monuments montrent l'*ombre* (εἴδωλον) voilée. Voyez les peintures du tombeau des Nasons (*Pict. vet. in sepulcr. Nason.*, tab. V, VIII, X); l'ombre de Protésilas sur le célèbre sarcophage du Vatican (Winckelmann, *Mon. ined.* nº 123; Visconti, *Mus. Pio Clem.*, V, tav. XVIII); la figure voilée du sarco-

et costumées absolument de même. Tandis que *Proserpine*, assise sur un siége, est vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus, la première des Parques, debout derrière le siége et appuyée sur l'épaule de la déesse, a le sein droit découvert et le bras gauche enveloppé dans le péplus qui recouvre sa tunique talaire. Elle dirige son regard sur la seconde Parque qui est assise sur une petite élévation formée par le sol. Cette seconde acolythe est vêtue d'une tunique talaire sans manches et d'un ampechonium, et levant la main droite semble accompagner de ce geste le discours qu'elle adresse à Proserpine. La troisième acolythe, debout à droite du tableau, est vêtue d'une tunique talaire à manches, enrichie de broderies, et tient dans la main droite un flabellum.

A gauche du spectateur, on voit *Adonis* debout. Le jeune homme est nu, tel que nous le montrent constamment les vases peints, la chlamyde sur le bras gauche et appuyé sur un bâton de voyage. *Éros*, nu et ailé vole entre *Adonis* et *Proserpine*, et s'approche de la déesse comme pour l'avertir de l'arrivée de son amant.

Cette composition révèle par son style l'art attique. Les figures sont peintes en rouge sur fond noir; mais les vêtements de la déesse infernale ainsi que ceux de l'acolythe, qui s'appuie sur son épaule, sont rehaussés de teintes bleues; plusieurs des vases trouvés à Bengazi, en Afrique, l'ancienne Bérénice, et conservés au Musée du Louvre, offrent la même particularité. Quant à la forme du vase, le premier éditeur ne l'indique pas.

phage de Barile (*Ann. de l'Inst. arch.*, t. IV, pl. E, 1832); l'ombre d'Agamemnon sur le superbe miroir du Cabinet des médailles (*Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. VI; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CLXXXI; *Catalogue Durand*, n° 1972); l'ombre de Clytemnestre sur un autre miroir étrusque du Cabinet des médailles (Gerhard, *l. cit.* Taf. CCXVII; *Catalogue Durand*, n° 1973); la personnification de l'ombre conduite aux enfers sur une cylix de la collection de Witte (Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. CCXXXIX; *Catalogue Durand*, n° 204).

PLANCHE LXXXI.

La peinture reproduite sur la pl. LXXXI est tracée sur une *œnochoé* (f. 15), à figures jaunes, de style et de fabrique étrusques, qui, avant d'entrer au Musée Britannique, a fait partie de la collection Durand (1).

D'accord avec mon savant ami, Charles Lenormant, qui m'avait aidé de ses précieux conseils, lors de la rédaction du Catalogue de la collection Durand, j'avais reconnu dans les deux personnages assis sur le char traîné par deux cygnes, *Vénus* et *Adonis*.

Voici du reste la description que mon regretté ami a donnée de cette peinture : « *Adonis* imberbe, assis sur un char, traîné par deux cygnes, « a sur ses genoux *Vénus* entièrement nue, qu'il embrasse. Une draperie « étoilée enveloppe le bas du corps d'Adonis. En avant du char sont un « *satyre* barbu et une *nymphe* nue, qui s'embrassent dans une attitude « des plus obscènes (2); une panthère saute sur les jambes du satyre. Les « deux personnages de ce groupe ont des chaussures aux pieds. *Bacchus-* « *Orphée*, assis sur un rocher, ayant la partie inférieure du corps cou- « verte d'une draperie étoilée, pince de la lyre. Plus loin est un *Silène* « barbu, exprimant par ses gestes et sa physionomie l'impression que « lui cause la vue du groupe de la nymphe avec le satyre; c'est sans « doute *Prosymnus;* il est muni d'un thyrse; une peau de panthère « nouée sur la poitrine couvre ses épaules; ses pieds sont chaussés de « bassarides. »

En 1845, le vase de la collection Durand fut publié par M. Otto Jahn, dans un article que ce savant me fit l'honneur de m'adresser, sous forme de lettre, et qui fut imprimé dans les *Annales de l'Institut archéologique* (3). M. Jahn reconnaît dans les deux personnages assis sur le char, *Apollon* et la nymphe *Cyrène*. Ch. Lenormant prit occasion alors

(1) *Catalogue Durand*, n° 115. Cf. *Nouvelles Annales de l'Institut archéologique*, tome I, page 511.

(2) On n'a donné, sur la planche LXXXI, que la *silhouette* du groupe obscène.

(3) Tome XVII, pages 347 et suivantes, et planche M, 1845. Voyez page 360 et cf. page 404.

de développer son explication et d'entrer dans des détails circonstanciés sur cette peinture (1). Il fait voir que le groupe de Vénus et d'Adonis se montre fréquemment sur les monuments de l'art grec et principalement sur les vases peints (2), que le nom d'*Orphée* se justifie et par la place qu'occupe le joueur de lyre et par les rapports qui semblent exister entre lui et le Silène barbu, placé à l'extrémité de la scène. Il insiste surtout sur le rôle attribué dans les récits mythologiques au personnage de *Prosymnus,* ou *Polyhymnus*, montrant à *Bacchus* ou à *Orphée* le chemin des enfers (3).

PLANCHE LXXXII.

Le *scyphus* (f. 58) du Musée Blacas, à figures rouges, est inédit. Les quatre personnages gravés pl. LXXXII, composent deux groupes distincts qui occupent chacun un des côtés du vase, comme on peut le voir par le dessin de la forme représentée au bas de notre planche.

Dans le premier groupe, on reconnaîtra l'*Amour* à ses grandes ailes. Le dieu est nu, ayant une périscélide autour de la jambe gauche. Il tient une pyxis et à ses pieds est un canard. La déesse placée auprès de lui et qui tient un miroir et un œuf ou un pain de céruse, est *Vénus*. Sa tête est recouverte d'un cécryphale; des boucles d'oreille, un collier, des bracelets rehaussent sa parure. Ses vêtements sont une tunique talaire et un péplus.

Le second groupe montre *Adonis* arrivé au terme de sa carrière et appuyé sur la stèle funèbre, sur laquelle est jetée sa chlæna. Il est nu; ses pieds sont chaussés de sandales, sur sa main droite repose le passe-

(1) *Lettre à M. J. de Witte* dans les *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 419 et suiv.

(2) Cf. *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 402.

(3) Clem. Alex., *Protrept.*, p. 29 et 30, ed. Potter; Arnob., *adv. Gentes*, V, 28; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 212; Nonn., Συναγωγὴ ἱστοριῶν, I, 37, page 139, édition Montacut. Eton, 1610; Hygin., *Astronom.*, II, 5; Phavorin., *v.* Ἐνόρχης; Firm. Maternus, *de Errore profan. rel.*, pages 428 et 429, édition Gronov.; Pausanias, II, 37, 5.

reau, oiseau consacré à Vénus (1), et dans sa main gauche est le strigile des athlètes. Une petite panthère est grimpée sur ses épaules. La présence de cet animal rappelle Dionysus, le dieu de l'hémisphère inférieur, et comme Dionysus est le même que Pluton, on se souviendra, en voyant l'éphèbe avec la panthère, du surnom d'Ἀϊδωνεὺς donné au dieu des sombres demeures. La déesse infernale debout en face d'Adonis et relevant la tête, étend le bras droit vers lui. Elle est vêtue d'une double tunique et d'un léger péplus, qui semble se rattacher à la bandelette dont ses cheveux sont entourés. Un collier de perles et des bracelets complètent sa parure.

Les deux groupes représentés sur ce vase ont évidemment un caractère mystique, et si nous n'en saisissons pas la signification précise, si nous n'en pénétrons pas le sens, cela tient à la nature même de ces peintures et à l'obscurité qui, en général, règne dans ces sortes de compositions relatives aux mystères. Le canard (πηνέλοψ), qui est figuré aux pieds d'Éros, semblerait devoir faire allusion à la femme d'Ulysse, *Pénélope;* et cependant rien dans ce groupe de deux figures ne paraît convenir à la fille d'Icarius (2).

PLANCHE LXXXIII.

L'aryballus (f. 41), à figures rouges du Musée Blacas, a déjà été publié dans les *Monuments inédits de l'Institut archéologique* (3). Au centre est assise, sur un trône richement orné et accompagné d'un escabeau ou hypopodium, *Aphrodite*, vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus. La déesse est parée de boucles d'oreille, d'un collier à double rangée de perles et d'un bracelet au poignet droit. Son épaisse chevelure est relevée et entourée d'un diadème. Nonchalamment appuyée sur le dossier

(1) Sapph. *in Vener.*, 10, *Fragm.* I, p. 18, ed. Neue; Athen. IX, p. 391, E et F; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* B, p. 228.

(2) Voyez ce que j'ai dit sur l'oiseau πηνέλοψ, dans les *Annales de l'Inst. arch.*, t. XIII, p. 263 et suiv. Cf. *Cat. Durand*, n° 419.

(3) Tom. IV, pl. XXIII.

du trône, elle tient de la main droite un miroir. Au-dessus d'*Aphrodite* vole *Éros hermaphrodite*, tenant des deux mains une guirlande de myrte. Le jeune dieu est coiffé d'un cécryphale et paré de boucles d'oreille, d'un collier de perles, de bracelets, de périscélides, et d'une guirlande de perles autour de la cuisse droite. Devant la déesse est debout *Adonis* nu, sa chlamyde rejetée sur l'épaule gauche, le bâton de voyageur sous le bras, et tenant des deux mains une guirlande de myrte qu'il semble offrir à Aphrodite. Des trois *Charites* qui complètent cette scène érotique, l'une est placée derrière le jeune homme, sur un plan un peu plus élevé. Comme ses deux compagnes, elle est coiffée d'un cécryphale et vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus. Un collier de perles orne son cou et un bracelet est attaché autour de son poignet droit. Sur l'index de sa main droite est posée la colombe. Derrière cette acolythe on voit un calathus dans lequel est un alabastron. Les deux autres *Charites* sont placées derrière *Aphrodite*. L'une, tournant le dos à la scène, s'appuie sur le dossier du trône de la déesse et, croisant les jambes, tient un flabellum. L'autre, assise sur un riche coffre carré, présente une large scaphé à sa compagne. Les deux déesses sont vêtues comme la Grâce placée près d'*Adonis* et parées comme elle d'un collier et de bracelets; de plus des pendants d'oreille complètent leur parure. Toutes les déesses qui entrent dans cette composition ont les pieds chaussés.

Dans le champ de cette peinture on voit un coffret, une sphère et un petit vase à parfums (1).

PLANCHE LXXXIV.

Nous avons déjà publié dans le second volume de ce recueil (p. 61) une réduction de la peinture reproduite sur notre pl. LXXXIV, et nous avons accompagné cette gravure de quelques observations qu'il est inutile de reproduire ici, d'autant plus qu'en décrivant la peinture de la

(1) Cf. *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 373 et suiv.

pl. LXII (1) nous avons déjà fait voir que l'*aryballus* de la pl. LXII et celui de la pl. LXXXIV sont ornés de deux sujets destinés à exprimer des idées presque identiques et traités avec l'euphémisme que les Grecs recherchaient avec tant de soin, quand il s'agissait de choses tristes et lugubres.

L'*aryballus* (f. 41) à peintures rouges qui montre le gracieux tableau de la pl. LXXXIV a été trouvé à Ruvo et publié en premier lieu par M. Jules Minervini, qui a accompagné cette publication d'un savant commentaire (2). Dès l'apparition de ce travail, mon ami Ch. Lenormant et moi, nous fûmes frappés de l'importance que présentait ce tableau et nous eûmes hâte de profiter de l'occasion qui s'offrait pour en parler dans l'explication des sujets relatifs aux amours d'Apollon et de Vénus.

Nous nous contenterons ici de donner une courte description des six personnages qui entrent dans la composition de ce tableau.

Au centre, dans un lieu planté de myrtes, est assise, sur un tertre un peu relevé, une déesse richement vêtue qui porte le nom d'ΕΥΔΑΙΜΟΝΙΑ, *Eudæmonia* ou la *Félicité* (3). Sa tunique fine et transparente est recouverte d'un péplus parsemé d'étoiles qui enveloppe ses genoux. Elle se retourne vers un éphèbe, ΠΟΛΥΕ[τη]Σ (4), *celui à qui de longs jours sont promis*, qui s'avance en s'appuyant sur deux javelots garnis de l'*amentum* et lui présente un collier de perles. Un riche cécryphale, un collier de perles, des anneaux aux bras, tels sont les bijoux qui rehaussent la toilette de la déesse. L'éphèbe nommé ici *Polyétès*, qui n'est autre qu'*Adonis* désigné par une épithète, n'a pour vêtement qu'un riche manteau très-ample qui couvre ses épaules et retombe par derrière en larges plis jusqu'à terre; à ses pieds sont des endromides; sa tête est ceinte d'une couronne de myrte. *Éros* ailé s'avance en volant vers *Eudæmonia* et semble par son geste engager l'éphèbe d'approcher. Les trois autres personnages ne sont que des acolythes. Si la *Félicité* est ici la déesse infernale, comme

(1) *Supra*, p. 193.

(2) *Illustrazione di un antico vaso di Ruvo*, *Memoria presentata all' Accademia Pontaniana*, Nap., 1845, in-4°.

(3) Voyez tome II, p. 63, note 1, l'indication des monuments qui montrent *Eudæmonia*.

(4) C'est ainsi que M. Minervini a complété ce nom et tout semble concourir à justifier cette ingénieuse restitution.

on ne peut guère en douter, ses acolythes doivent être nécessairement les trois Parques. L'une se nomme ΥΓΙΕΙΑ, *la Santé* (1); l'autre ΠΑΝΔΑΙΣΙΑ, *celle qui préside aux Banquets*, la troisième n'est désignée que par l'épithète de ΚΑΛΗ, *la Belle*. Tandis qu'*Hygie* est vêtue d'une tunique talaire fine et transparente et enveloppée d'un péplus parsemé d'étoiles, *Pandæsia* n'a pour tout vêtement qu'une tunique fine assez courte, serrée à la taille par une ceinture et qui laisse voir ses jambes nues. *Hygie* fait le geste nuptial; sa tête est ornée d'une riche stéphané. Quant à *Pandæsia*, ses cheveux sont enveloppés d'un magnifique cécryphale; elle porte d'une main une scaphé chargée de fruits et de l'autre une branche de myrte. La troisième acolythe, placée immédiatement derrière le jeune homme, se distingue par un costume plus sévère que celui de ses compagnes. Son vêtement consiste en une tunique talaire d'une étoffe plus épaisse, relevée par une ceinture et tombant par devant en plis longs et abondants. Ses cheveux simplement relevés sur le sommet de la tête n'ont aucun ornement. Sa main droite levée tient un fil terminé par une boule qui nous a paru être le peson du fuseau.

Dans le champ de ce tableau sont suspendues deux couronnes de myrte.

Toutes les perles des colliers, l'agrafe qui ferme le manteau de l'éphèbe, ainsi que les baies de myrte sont relevées en bosse et dorées.

Nous avons dit que les trois acolythes d'*Eudæmonia* sont les trois Parques. Mais cela n'empêche pas qu'*Hygie*, la *Santé* personnifiée, ne soit ici identifiée avec la déesse céleste, l'*Aphrodite Uranie*, l'aînée des Parques, d'après le témoignage formel de Pausanias : τὸ δὲ ἐπίγραμμα σημαίνει τὴν Οὐρανίαν Ἀφροδίτην τῶν καλουμένων Μοιρῶν εἶναι πρεσβυτάτην (2). Ainsi *Aphrodite Uranie*, la rivale de la déesse infernale, quand a lieu la dispute pour la possession d'Adonis, devient à son tour une de ses acolythes, dans le séjour des *Bienheureux* (μάκαροι) auxquels de *belles espérances* (καλαὶ ἐλπίδες) sont promises (3).

Les noms allégoriques attribués ici aux personnages semblent être en désaccord avec les rôles qu'ils jouent. Ainsi le jeune homme frappé de mort à la fleur de l'âge porte une épithète qui conviendrait à Nestor;

(1) Voyez t. II, p. 63, note 2, l'indication des monuments qui représentent *Hygie*.

(2) I, 19, 2.

(3) *Supra*, p. 194.

il épouse la *Félicité*. Au lieu de larmes, de gémissements et de deuil, ce sont des banquets et des joies qui se renouvellent sans cesse; la *Santé* remplace la *Mort*, et la *Parque* qui est la *Belle* par excellence, celle qui a brisé le fil d'une vie à son début, s'apprête à recommencer le tissu d'une existence bien plus longue et bien plus heureuse. Ce n'est donc pas seulement l'euphémisme, mais encore l'antiphrase qui domine dans cette composition. Les noms allégoriques qui accompagnent les personnages nous donnent à connaître le sens qu'on doit attribuer à ces sortes de compositions qu'on rencontre en si grand nombre sur les vases de la Pouille et de la Basilicate. Une intention mystique et funèbre à la fois s'y révèle. Mais, si ces sortes de sujets peuvent s'expliquer au moyen de l'allégorie, l'interprétation mythologique et directe peut également leur être appliquée, comme nous l'avons fait voir ailleurs (1).

PLANCHE LXXXV.

Le petit tableau de la pl. LXXXV est pris d'un *lécythus* (f. 39), à figures rouges, rehaussées d'or et conservé au Musée de Carlsruhe (2). L'illustre archéologue Frédéric Creuzer, qui le premier a publié ce curieux petit vase, en a donné une explication fort savante et fort ingénieuse. Il a reconnu ici un sujet qui se rapporte à la célébration des Adonies. Dans ces fêtes, on remplissait de terre des vases d'argile, et même des tessons de vases, et on y semait des plantes et des fleurs qui ont la faculté de pousser avec rapidité, mais qui se flétrissent de même (3).

(1) Cf. tome, II, p. 64 et suiv., où ces idées ont été développées.

(2) Creuzer, *Gallerie der alten Dramatiker*, *Auswahl gr. Thongefässe*, Taf. 8 und S. 66 folg.; *Symbolik*, Bd. II, Heft II, Taf. VI, Ausg. 3; *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, pl. N, 1845.

(3) Plat., *Phædr.*, page 99, édition Bekk.; Eustath. *ad* Homer. *Odyss.* Λ, page 1701; Hesych., *v.* Ἀδώνιδος Κῆποι; Suidas, *sub eodem verbo*; Diogenian., *Proverb.*, I, 14; Zenob., *Proverb.*, I, 49; Plutarch., *de ser. Num. Vind.* tom. VIII, page 218, édition Reiske; Julian., *Cæsares*, page 329, édition Spanheim; Theophrast., *Historia Plantarum*, VI, 7.

Au centre on voit *Vénus* elle-même montée sur une échelle et recevant des mains d'*Éros* un vase cassé dans lequel sont des plantes. Un autre morceau de vase est placé à terre : c'est à ce qu'il semble la partie supérieure d'une amphore, posée sur l'embouchure. Deux jeunes filles, *Grâces* ou *Heures*, se tiennent debout de chaque côté de la scène, et expriment par leurs mains levées l'étonnement. La jeune fille placée à droite semble tenir un bouquet d'herbes entre ses bras. Mais cet objet est peu distinct. Un troisième vase rempli de fleurs est placé entre Éros et une des Heures. Vénus est presque nue; un péplus est jeté nonchalamment sur ses épaules. On sait que la nouvelle de la blessure d'Adonis avait surpris Vénus dans son sommeil, que les pieds nus elle s'était précipitée à la recherche de son amant (1). C'est ainsi dans une nudité presque complète, qu'elle paraît dans la peinture que nous avons sous les yeux et cependant un riche cécryphale avec des pommes d'or (2) couvre sa tête. Les deux Heures ont également des pommes d'or dans

(1) Bion, *Epitaph. Adonidis*, 3 sqq.; 21 sqq.; Eudoc., *Violarium*, p. 24.

(2) Nous avons parlé des pommes d'or ou oranges à l'occasion de la peinture reproduite sur la pl. LXII. La pomme, aussi bien que l'orange, est un symbole érotique, et nous avons fait remarquer l'échange de la sphère et de la pomme (*supra*, p. 188), en donnant l'explication du curieux vase du Musée de Naples, reproduit sur la pl. LX. Aristophane, dans les *Nuées*, fait allusion à la pomme jetée par les courtisanes, quand il fait dire au *Juste*, en s'adressant au jeune homme :

Μηδ' εἰς ὀρχηστρίδος εἰσάττειν, ἵνα μὴ πρὸς ταῦτα κεχηνὼς,
Μήλῳ βληθεὶς ὑπὸ πορνιδίου, τῆς εὐκλείας ἀποθραυσθῇς.

Nub., 983-84.

Tu n'iras pas voir de danseuse, de peur qu'en la regardant avec plaisir, la courtisane ne te jette la pomme et tu perdes ta réputation. Le Scholiaste ajoute : Μήλῳ βληθεὶς, ἀντὶ τοῦ ἔρωτι· Οὕτως γὰρ ἔλεγον οἱ παλαιοὶ τὸ πτοῆσαι καὶ εἰς ἔρωτα ἀγαγεῖν, μήλῳ βάλλειν· μηλοβολεῖν γὰρ ἔλεγον τὸ εἰς ἀφροδίσια δελεάζειν, ἐπεὶ καὶ τὸ μῆλον Ἀφροδίτης ἐστὶν ἱερόν. Cf. le mythe de *Melus* et de *Pelia*. Serv. *ad* Virg. *Eclog.* VIII, 37. Un rhyton à tête de mulet, du Musée de Naples, montre *Éros* portant un lièvre et *Adonis* tenant des pommes.

Aurea mala decem misi ; cras altera mittam.

Virg., *Eclog.*, III, 71.

Aphrodite cueille elle-même des pommes pour ceux dont elle protége les amours. Ovid., *Metamorphoses*, X, 644 sqq. Il est question dans ce passage des pommes d'or données par Vénus à Hippomène. Cf. Schol. *ad* Theocrit., *Idyll.*, II, 120. Voyez du reste, sur le sens érotique de ce fruit, Bœttiger, *Kleine Schriften*, Bd. III, S. 99; Creuzer, *Gallerie der alten Dramatiker*, S. 68; Engel, *Kypros*, Bd. II, S. 190; Otto Jahn, *Annales de l'Institut archéologique*, tome XVII, page 353.

les cheveux; elles sont vêtues d'une tunique talaire et d'un ampechonium.

Les perles, les pommes, les boucles d'oreille, les ornements dans les ailes d'Éros, ainsi que les baies qui se voient dans la guirlande de myrte, ornement du col de ce charmant petit vase, sont relevés en bosse et dorés.

Le retour d'Adonis avait lieu au printemps; c'était à cette époque de l'année qu'on célébrait ses fêtes, et c'est pour la même raison, parce qu'elle annonçait le retour de la belle saison, qu'on donnait à l'hirondelle l'épithète d'*Adonéis* (Ἀδωνηΐς) (1). Creuzer rappelle à cette occasion une peinture de vase qui montre le retour de l'hirondelle (2). On y voit trois personnages, un homme d'un âge mûr et deux éphèbes. L'un des éphèbes, qui est assis sur un ocladias, lève la tête et montre du doigt l'hirondelle, en disant : ΙΔΟΝ ΧΕVΙΔΟΝ (ἰδοὺ χελιδών). *Regarde, une hirondelle!*

L'homme barbu assis également sur un ocladias en face de l'éphèbe, retourne la tête vers l'oiseau et dit : ΝΕ ΤΟΝ ΗΕΡΑΚVΕΑ (νὴ τὸν Ἡρακλέα). *En effet, par Hercule!*

Le petit garçon debout à droite, montre l'oiseau de la main, et dit : ΗΑVΤΕΙ (αὑτηΐ). *La voici.*

Et la conclusion est : ΕΑΡ ΕΔΕ (ἔαρ ἤδη). *Déjà le printemps.*

Ces derniers mots sont prononcés par l'homme qui occupe le centre de la composition (3).

En même temps, l'illustre savant fait observer que les deux Heures ou Saisons, *Thallo*, celle qui fleurit, et *Carpo*, celle qui produit des fruits, sont précisément les Saisons qui, d'après les décrets de Jupiter, ramènent Adonis sur la terre et le reconduisent aux enfers (4).

(1) Hesych. et Etym. Magn., *v.* Ἀδωνηΐς.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XXIV; Panofka, *Griechinnen und Griechen nach Antiken*, Taf. II, 14, Berlin, 1844, in-4°. Cf. Panofka, *Annales de l'Institut archéologique*, tome VII, pages 238 et suivantes.

(3) Cf. ce que dit le charcutier dans Aristophane, *Equit.*, 417 : ..... οὐχ ὁρᾶθ'; ὥρα νέα, χελιδών.

(4) C'est pourquoi sur le vase de la collection Amati, décrit plus haut, p. 195, dans une des scènes on voit *Proserpine* tenant une branche de myrte chargée de fleurs, tandis que dans la seconde scène la déesse infernale tient un rameau chargé de fruits.

PLANCHE LXXXVI.

La pl. LXXXVI montre les peintures d'un couvercle de *lécané* (f. 96), à figures rouges, publié avant nous par le baron de Stackelberg (1). Nous voyons ici *Aphrodite* entourée des trois *Charites* et accompagnée de deux *Amours* et d'*Adonis*. La déesse est assise : elle se retourne à droite vers une de ses acolythes, en faisant le geste nuptial. Son buste est nu : un ample péplus couvre la partie inférieure de son corps ; un cécryphale enveloppe ses cheveux ; à son cou est un collier de perles et à ses bras on voit de doubles anneaux. Près de la déesse est la colombe, coloriée en blanc, attribut ordinaire et caractéristique de la mère d'Éros. Devant *Vénus*, à gauche, est un *Amour* qui tient sur un de ses genoux une pyxis, dont il soulève le couvercle. Les chairs de cet Amour sont coloriées en blanc. La première des *Charites*, à droite, placée en face de l'Amour, est vêtue d'une tunique talaire, sans manches, serrée par une ceinture, coiffée d'un cécryphale et parée d'un collier et de bracelets. Elle tient de la main droite le tympanum. Derrière elle est placée un thymiatérion. La seconde des *Charites* tourne le dos à sa compagne ; elle est vêtue et parée absolument de même que la première. Posant un pied sur un rocher, elle présente une large scaphé, chargée de fruits à un *Amour* nu et ailé, et dont le corps est pareillement blanc comme celui du premier ; il est assis devant l'acolythe de Vénus sur une peau d'animal, à ce qu'il paraît. A la suite de ce second Amour vient l'éphèbe, dans lequel nous reconnaissons *Adonis*. Il est debout et nu, n'ayant qu'une peau d'animal sur les deux bras, au lieu de chlamyde. La troisième des *Charites*, les jambes croisées, est nonchalamment appuyée sur l'épaule gauche du jeune homme. Son costume est pareil à celui de ses compagnes.

Un anneau de bronze sert à soulever ce couvercle de *lécané*.

(1) *Die Græber der Hellenen*, Taf. XXVII.

PLANCHE LXXXVII.

La peinture reproduite sur la pl. LXXXVII fait la décoration d'un *aryballus* (f. 41) à figures rouges conservé au Musée Bourbon à Naples et publié par Millingen (1).

Au centre de la composition est assise sur un trône d'une grande richesse d'ornementation, une déesse voilée, la tête légèrement penchée sur l'épaule gauche. Cette déesse parée d'un diadème orné de palmettes, d'un collier et de bracelets en forme de serpents, est vêtue d'une tunique talaire richement brodée qui laisse nus les bras; les broderies de cette tunique montrent des étoiles, des globules, des palmettes et une bordure de méandres. Ses pieds, auxquels sont attachés des sandales, reposent sur un hypopodium recouvert d'un tapis. Un voile se rattache au diadème et de la main gauche, la déesse semble l'écarter de son visage. Parmi les décorations du trône, on remarque deux *Amours* ailés et nus accroupis sur la traverse la plus élevée du dossier; de riches palmettes se détachent des extrémités de cette traverse; des ornements en forme d'étoiles et des lions ou des panthères enrichissent les bras qui sont eux-mêmes décorés avec le plus grand luxe, ainsi que les pieds en forme de balustres couronnés de chapiteaux ioniques. A droite se présente une suivante debout, les jambes croisées, qui va mettre un grain d'encens dans le thymiatérion posé devant elle, près du trône de la déesse. Dans sa main gauche, cette suivante porte une phiale ou plutôt le couvercle du thymiatérion. Elle est coiffée d'un cécryphale, orné de feuilles de nénuphar ou d'une autre plante aquatique d'une nature analogue (2) et de rayons métalliques, et parée de boucles d'oreille, d'un collier et de bra-

(1) *Vases grecs*, pl. XLI. Cf. Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 353 und 354, n° 59. Les deux savants allemands tout en proposant de voir dans ce sujet, *Créuse*, citent l'explication de Millingen, qui reconnaît dans la femme assise *Vénus*, et l'opinion du chanoine Jorio, qui serait porté à donner à la déesse le nom de *Junon* enchaînée sur son trône par son fils Vulcain.

(2) Cf. ce qui a été dit *supra*, p. 8 et suiv., sur la *vallisneria spiralis*, plante aquatique qui est mise en rapport avec Vénus, à cause de sa double nature.

celets. Une tunique talaire recouverte d'un péplus voile son corps et ne laisse apercevoir que l'extrémité des bras et les pieds qui sont chaussés. Près du thymiatérion est une plante qui nous semble être l'asphodèle, plante, comme on sait, consacrée aux morts (1).

Derrière le trône, à gauche de la composition, on voit *Éros* debout, détournant la tête à gauche. Le dieu est nu et ailé, couronné de myrte et appuyé sur une baguette. Ses pieds sont chaussés d'endromides. Près de lui, on remarque une branche de myrte et une branche d'acanthe ou de varech (2).

Dans le champ du tableau on voit une large fleur et un objet peu déterminé qui n'est peut-être qu'une goutte de couleur tombée par accident du pinceau de l'artiste.

En voyant une déesse voilée dans une pose triste, assise sur un trône dont la riche ornementation rappelle le luxe oriental, on ne peut s'empêcher de penser à la *Vénus du Liban* que Macrobe (3) nous représente, voilée, accablée de tristesse et répandant des larmes. La Vénus du Liban pleurait la mort de son cher *Adonis* tué par le sanglier. Quant à la jeune femme debout qui met un grain d'encens dans le thymiatérion, rappelons-nous que *Myrrha*, la mère d'Adonis, est changée en l'arbre qui produit l'encens (4), et qu'en grec le mot λίβανος signifie encens (de λείβω, *distiller*), parce que la myrrhe suinte goutte à goutte de l'arbre qui la produit (5).

Millingen (6) reconnaît dans le tableau reproduit sur la pl. LXXXVII, un simple sacrifice à Vénus.

(1) Homer. *Odyss.* Λ, 538 et 572; Ω, 13. Κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα. Cf. tom. II, p. 352.

(2) Cf. *supra*, p. 129 et 169.

(3) *Saturn.*, I, 21. Cf. *supra*, p. 198, note 3.

(4) Apollod., III, 14, 3; Hygin., *Fab.* 58, et *Astron.*, II, 7; Ovid., *Metam.*, X, 489 sqq.; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 829.

(5) On connaît deux amphores de Nola encore inédites qui montrent la mère d'Adonis changée en arbre. Voyez Félix Lajard, *Annales de l'Inst. arch.*, t. XIX, p. 59; de Witte, *Revue num.*, 1849, p. 430. Cf. le tome II, p. 220, de ce recueil, et la médaille de Myra de Lycie, publiée dans la *Revue numismatique*, 1849, pl. XIII, n° 1, et mon *Cat. Greppo*, n° 1063; Cavedoni, *Spicilegio numism.*, p. 198.

(6) *Vases grecs*, p. 62.

PLANCHE LXXXVIII.

La peinture pl. LXXXVIII est prise d'une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges et à anses cordées, conservée au Musée des *Studj* à Naples et également tirée du recueil de Millingen (1). Plusieurs vases trouvés dans la Grande-Grèce montrent des stèles funèbres, près desquelles se pressent des éphèbes et des femmes qui apportent des offrandes destinées à honorer les morts. La plupart des interprètes ont reconnu dans ces sortes de sujets, le tombeau d'Agamemnon, et Électre avec son frère Oreste qui viennent apporter des offrandes. En effet on connaît une amphore du Musée de Naples qui montre un sujet du même genre; le nom d'ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ est écrit sur la colonne funèbre (2), tandis que les inscriptions ΟΡΕΣΤΗΣ et ΕΛΕΚΤΡΑ accompagnent deux des personnages figurés dans cette scène.

C'est un des sujets de ce genre que nous voyons sur notre pl. LXXXVIII. Au centre de la composition, est une colonne cannelée d'ordre ionique, portée sur une base à trois degrés et surmontée d'un canthare. Une bandelette est nouée autour de la colonne, au-dessous du chapiteau, à l'endroit où l'on remarque une palmette; une autre palmette et des oves décorent le pied de la colonne. Deux jeunes filles et une femme âgée, à cheveux blancs, entourent le monument funèbre. Une des jeunes filles, la tête ornée d'une couronne radiée, est assise sur les degrés du soubassement et tient d'une main la colonne embrassée. De l'autre qu'elle approche de sa bouche, elle semble faire un geste pour recommander le silence. Une tunique talaire, sans manches, un péplus brodé et enrichi d'étoiles et de flots, des boucles d'oreille, un collier, des bracelets en forme de

(1) *Vases grecs*, pl. XXXIX. Cf. Gerhard und Panofka, *Neapels ant, Bilwerke*, S. 338.

(2) Millingen, *Vases grecs*, pl. XIV; Gerhard und Panofka, *l. cit.* S. 306, nº 405. D'autres vases montrent des sujets analogues. Voyez Tischbein, *Vases d'Hamilton*, II, pl. XV, éd. de Florence; II, pl. XXIII, éd. de Paris; Dubois Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, pl X. Un autre vase représente le tombeau de Troïlus avec l'inscription ΤΡΩΙΛΟ.... Millingen, *Vases grecs*, pl. XVII.

serpents, de riches chaussures aux pieds, tel est avec la couronne radiée qui entoure son front l'ensemble de la toilette et de la parure de cette jeune fille. Sa compagne debout en face d'elle est vêtue d'une tunique talaire sans manches et d'un ampechonium sur lequel se croisent des bandes de cuir ou d'étoffe, enrichies de boules ou de têtes de clous. Elle porte autour de ses cheveux une couronne de lierre; des boucles d'oreille, des bracelets et un collier lui servent de parure; ses pieds sont chaussés. Sur sa tête est posée une large corbeille dans laquelle on voit des grenades et des branches de myrte entrelacées de bandelettes. Dans sa main droite, la jeune fille tient une couronne de myrte, tandis que sur la gauche elle porte un alabastron. Le troisième personnage à droite, placé derrière le monument funèbre, est, comme il a été dit plus haut, une vieille femme, très-simplement vêtue d'une vaste tunique talaire sans manches, les pieds chaussés, tenant dans la main droite une branche de myrte et relevant la jambe droite posée sur un des degrés du monument funèbre.

Le revers de cette *amphore* (1) montre un personnage en costume royal debout, la tête ceinte d'une couronne de myrte, le buste nu, les jambes et le bras gauche enveloppés d'un manteau brodé et tenant dans la main droite un bâton et dans la gauche une phiale. Le bâton ainsi que les endromides dont ses pieds sont chaussés indiquent un voyageur. En face de lui est assise une femme, vêtue d'une tunique talaire sans manches et d'un ample péplus. Sa tête est parée d'une stéphané radiée. Des boucles d'oreille, un collier, une bague au doigt annulaire de la main gauche complètent sa parure. Des chaussures couvrent ses pieds. De la main droite elle s'appuie sur un sceptre, surmonté d'une large fleur.

Nous croyons reconnaître dans le personnage royal, le roi *Cinyras* et dans la femme assise, *Aphrodite* elle-même, et dans le sujet reproduit sur la pl. LXXXVIII le tombeau de l'amant de Vénus, les filles de Cinyras et la vieille nourrice qui apportent des offrandes destinées à honorer le mort. D'après les mythographes, Cinyras avait cinquante filles qui, après les malheurs arrivés à leur famille, se précipitèrent dans les flots et furent changées en alcyons (2). D'autres ne lui donnent que trois filles nom-

(1) Voyez Millingen, *loco citato*, à la planche XL.

(2) Eustath. *ad* Homer., *Iliad*. Λ, page 827. Cf. K. O. Müller, *Dorier*, I, S. 348.

mées Orsame, Laogora et Bræsia (1) qui furent métamorphosées en *degrés* (2). Cette métamorphose en degrés, une des plus singulières que la mythologie indique, serait-elle rappelée dans la peinture que nous avons sous les yeux par la forme donnée au monument funèbre, élevé sur une base à trois degrés? Je ne voudrais pas l'affirmer, mais mon regretté ami, Ch. Lenormant, était porté à admettre des rapports entre les trois degrés du monument et les trois filles de Cinyras.

Millingen n'a donné aucune explication des deux peintures de l'amphore du Musée de Naples. Le savant archéologue anglais soupçonne bien que ces compositions ont trait à quelque fait mythologique Nous n'avons pas pu cependant, ajoute-t-il, y reconnaître des circonstances assez caractérisées pour pouvoir en hasarder l'interprétation (3).

PLANCHE LXXXIX.

La peinture inédite que nous publions pl. LXXXIX est tracée sur une *amphore* (f. 83, sans mascarons) à figures rouges, rehaussées de blanc, conservée au Musée du Louvre. Nous voyons, au centre de la composition, un éphèbe nu, debout sur un grand autel rond, enrichi de palmettes, de plantes à hélice et d'autres ornements. Cet éphèbe s'appuie sur une stèle sur laquelle est posée sa chlamyde, roulée autour de son bras gauche. Sur sa main droite est une colombe et dans sa gauche une palme. A ses côtés et pareillement posés sur l'autel sont un grand cratère et une œnochoé. Un autre éphèbe et une jeune fille, comme on en voit ordinairement dans les représentations funèbres, viennent apporter des offrandes. La jeune fille, coiffée d'un cécryphale et vêtue d'une tunique talaire, porte une ciste ou un calathus et une large bandelette qu'elle déploie en la tenant des deux mains. Le second éphèbe est nu; il a la tête en-

(1) Apollod., III, 14, 3.

(2) Ovid., *Metam.*, VI, 98-100. Cf. la *Nouvelle Galerie mythologique*, à la page 52.

(3) *L. cit.*, p. 61.

tourée d'une bandelette; sa chlamyde flotte sur son bras gauche et dans ses mains, on voit une large scaphé remplie de fruits et une couronne. Ces deux personnages sont placés sur une colline indiquée par des lignes pointillées. Au-dessous de l'éphèbe on remarque une lyre et au-dessous de la jeune fille un large plat muni d'un manche. Dans le champ de la peinture, à côté de l'éphèbe debout sur l'autel, sont un gâteau et une sphère.

Les ornements de l'autel, la colombe, la palme, le cratère, l'œnochoé et la stèle sont peints en blanc.

Nous croyons voir ici l'apothéose d'*Adonis*. Dans l'île de Cypre, on plaçait des colombes vivantes sur le bûcher où était brûlée l'image d'Adonis, pendant la fête de deuil qui avait lieu tous les ans (1).

Un bas-relief fragmenté, d'un beau style, trouvé à Égine, montre un éphèbe qui tient un oiseau, dans une scène funèbre (2). Et dans un très-curieux fragment de bas-relief de marbre, récemment apporté d'Éleusis par M. François Lenormant, est représenté un éphèbe qui sacrifie une colombe sur un autel en l'honneur d'Aphrodite, je dis d'Aphrodite, quoique le simulacre de la déesse ne paraisse pas sur le monument. A ce propos, je citerai les vers suivants de Properce et d'Ovide :

Sed cape torquatæ, Venus ô regina, columbæ
Ob meritum ante tuos guttura secta focos.
Propert., IV, 5, 63 sq.

Uritur in calidis alba columba focis.
Ovid., *Fast.*, I, 452.

La colombe était consacrée aussi bien à la Vénus céleste qu'à la Vénus infernale, nommée Φεῤῥέφαττα ou Φερσέφασσα (3).

On connaît de nombreuses représentations de Vénus avec une colombe sur la main. Des monuments d'une époque très-ancienne représentent

(1) Diogenian. *Proverb.*, p. V, Præfat. ed. Gaisford. Cf. Creuzer, *Symbolik*, Bd. II, S. 479, Ausg. 3 et Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. II, p. 936.

(2) *Expédition scientifique de Morée*, t. III, pl. 41.

(3) Voyez Porphyre, *de Abstinentia*, IV, 16.

la déesse, portant cet oiseau symbolique (1). Des colombes habitaient dans les bois sacrés, aux environs du temple d'Aphrodite, dans l'île de Cypre (2), et les médailles de cette île montrent les colombes dans l'enceinte de son temple (3). Nous retrouvons les colombes au mont Éryx, en Sicile, où existait un culte célèbre de Vénus (4), et les monnaies de la ville d'Éryx ont pour type la déesse assise, ayant auprès d'elle son oiseau favori (5). Vénus était sortie d'un œuf tombé du ciel dans l'Euphrate, porté à terre par des poissons et couvé par des colombes (6).

Un lécythus athénien à figures peintes de diverses couleurs sur fond blanc, montre un éphèbe placé auprès d'un tombeau et apportant, comme offrande funèbre, deux colombes (7), ce qui rappelle le nom de Φεῤῥέφαττα et la consécration de la colombe à la Vénus infernale. Une figurine de bronze de la Galerie de Florence représente une jeune fille tenant d'une main une patère et de l'autre une colombe, évidemment pour être sacrifiée à Vénus (8). On trouve souvent dans les tombeaux grecs des vases en forme de colombe ou de simples colombes en terre cuite (9).

Le revers de l'*amphore* du Musée du Louvre montre une stèle entourée de bandelettes et surmontée d'un grand canthare; à droite un éphèbe

(1) Un des monuments les plus remarquables qui montrent Vénus tenant la colombe est la statue fragmentée en marbre conservée au Musée de Lyon, et qui paraît être la même que la statue publiée très-inexactement par Montfaucon (*Antiquité expliquée*, t. II, 2ᵉ partie, pl. CXXXIX, n° 2), et par Grosson (*Antiquités de Marseille*, pl. XXV, 2, Marseille, 1773, in-4°). Grosson dit, il est vrai, que le dessin qu'il donne est exécuté d'après un bronze. M. Muret possède une figurine de terre cuite qui semble être de style cypriote, aussi bien que la statue du Musée de Lyon et qui montre également Vénus debout tenant la colombe. Des manches de miroirs étrusques représentent quelquefois Vénus portant la colombe. Voyez le *Catalogue des pierres gravées et antiques de la Bibliothèque impériale*, par M. Chabouillet, nᵒˢ 3130 et 3135 et cf. Gerhard, *über Venus Idole*, Taf. I, 1, Berlin, 1845, in-4.

(2) Athen. XIV, p. 655, B.

(3) Münter, *Tempel der Himmel. Gœttin zu Paphos*, Taf. IV.

(4) Athen. IX, p. 394, F; Ælian., *Var. Hist.*, I, 15.

(5) Torremuzza, *Numm. Siciliæ*, tab. XXX, nᵒˢ 1 et 2.

(6) Hygin. *Fab.* 197. Cf. sur les colombes consacrées à Vénus, Münter, *Tempel der Himmel. Gœttin zu Paphos*, S. 26 und 27; Engel, *Kypros*, Bd. II, S. 180 folg.

(7) Stackelberg, *die Gräber der Hellenen*, Taf. XLVI, 2.

(8) Gori, *Musæum etrusc.*, tab. XCIII.

(9) *Cat. Durand*, nᵒˢ 1322-1325; *ibid.*, n° 1719.

tenant une branche de myrte et une grappe de raisin ; à gauche une jeune fille portant une ciste et une couronne. Dans le champ de la peinture, on voit, dans la partie supérieure, deux rosaces et en bas deux phiales.

En rapprochant cette seconde peinture de celle de la pl. LXXXVIII, on y reconnaîtra le tombeau d'Adonis, une fille de Cinyras et le frère d'Adonis nommé *Oxyporus* (1).

Les sujets relatifs à *Adonis* qu'on retrouve sur les vases peints sont nombreux, comme nous en avons fait l'observation (2). Le choix de ces peintures que nous offrons dans nos planches suffit pour démontrer ce que nous disons ici. Mais il existe un nombre considérable de vases peints, dans toutes les collections, où les allusions aux amours de *Vénus* et d'*Adonis*, à la dispute des deux déesses, aux noces célébrées avec la souveraine des sombres demeures sont plus ou moins faciles à saisir. Pour compléter ce que nous avançons ici, nous ajouterons, à la description des peintures reproduites dans nos planches, une courte liste de quelques vases déjà publiés dans les anciens recueils ou simplement décrits dans les publications relatives à l'archéologie.

1° Une belle *péliké* (f. 71) inédite à figures rouges, trouvée à Milo, autrefois de la collection Skene, à Athènes. *Aphrodite* et *Adonis* assis sur un thalamus et se donnant un baiser sur la bouche, la tête de la déesse renversée en arrière. *Éros* vole au-dessus du groupe amoureux et apporte une bandelette. Au bas du thalamus, une caille. Deux *Charites;* l'une a la figure voilée de son péplus (c'est peut-être *Proserpine*). Aux extrémités deux *satyres*.

Revers. *Dionysus* et *Ariadne*; deux *satyres ;* une caille et un tympanum (3).

2° Une *cylix* du Musée royal de Berlin. A l'intérieur *Vénus* assise tenant le petit métier, *Pitho*, *Adonis* nu ayant pour attribut le miroir (4). A l'extérieur, *Vénus* et l'*Amour hermaphrodite*, répétés deux fois.

(1) Apollod. III, 14, 3.

(2) Voyez *supra*, page 194. Cf. aussi le second volume de ce recueil, aux pages 65 et suivantes.

(3) *Annales de l'Inst. arch.*, tom. XVII, p. 409.

(4) Millin, *Vases peints*, II, pl. LVII; Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 995.

3° Une peinture presque semblable, mais où l'on voit plus d'attributs et de détails, publiée dans le recueil de la première collection d'Hamilton (1).

4° *Vénus* assise, deux *Grâces*, *Éros*, *Adonis* nu, tenant un bâton et un strigile (2).

5° *Vénus* et *Adonis* sur la cliné, accompagnés d'*Eros* et des neuf *Muses* (3).

6° *Vénus*, *Adonis* et *Éros; Proserpine* et *Adonis*. Dans le champ, la sphère (4).

Nous pourrions décrire un bien plus grand nombre de peintures qui montrent le groupe de *Vénus* et d'*Adonis*. Ce que nous avons dit suffit pour faire voir que les céramographes anciens aimaient à reproduire cette scène qui offre une composition d'un effet gracieux.

PLANCHE XC.

Plusieurs vases montrent des femmes travesties et vêtues d'habits d'homme et des hommes habillés en femmes. On a comparé ces sortes de représentations à ce qui se pratiquait dans des fêtes célébrées à Argos, en mémoire de la valeur et du courage montrés par les femmes. Plutarque (5) raconte que Telésilla, à la tête des femmes argiennes, repoussa les Lacédémoniens commandés par Cléomène et qu'en mémoire de ce combat dans lequel les femmes s'étaient distinguées, on célébrait tous les ans à Argos une fête nommée Ὑβριστικά. Les femmes y paraissaient revêtues d'habits d'homme et les hommes couverts de vêtements et d'ajustements propres aux femmes. Καθ' ἣν μέχρι νῦν τὰ ὑβριστικὰ τελοῦσι, γυναῖκας

(1) D'Hancarville, *Vases d'Hamilton*, I, pl. XLV.

(2) *Bull. arch. Nap.* anno secondo, 1844, tav. IV.

(3) Gerhard, *Mysterienbilder*, Taf. VI.

(4) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, II, pl. XXXII, éd. de Florence; II, pl. LIX, éd. de Paris.

(5) *De Virtutibus mulierum*, tome VII, page 11, edition Reiske. Cf. Polyænus, *Stratagemata*, livre VIII, 33; Pausanias, II, 20, 7.

μὲν ἀνδρείοις χιτῶσι καὶ χλαμύσιν, ἄνδρας δὲ πέπλοις γυναικῶν καὶ καλύπτραις ἀμφιεννύντες.

Des traditions sur le courage des femmes, semblables à celle d'Argos, existaient à Athènes (1), à Tégée (2), à Byzance (3) et à Gynécopolis de Phénicie (4).

Comme on l'a dit, ces sortes de fêtes, où les hommes prenaient des habits de femme et les femmes des habits de l'autre sexe, avaient pour objet d'honorer la divinité androgyne (5). Dans l'île de Cypre (6), aussi bien qu'à Rome (7), on adorait une Vénus Barbata, et le double sexe d'Aphrodite se prononce encore davantage dans l'*Aphroditus* d'Aristophane (8).

La planche XC montre une femme, vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus. Elle tient la lyre et le plectrum et semble se diriger vers la droite du spectateur, tandis qu'elle détourne la tête à gauche. Un cécryphale enveloppe ses cheveux, tandis qu'une longue barbe postiche (9) attachée à son menton vient se mêler et se confondre avec ses cheveux.

Cette peinture inédite est tracée sur une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges, autrefois de la collection Durand, aujourd'hui au Musée Britannique (10).

Le revers de cette amphore montre un éphèbe enveloppé dans son manteau et tenant un bâton.

(1) Philochor. *ap.* Macrob., *Saturn.*, III, 8.

(2) Paus., VIII, 48, 3.

(3) Hesych. Miles., *Orig. Constantinopol.*, 18.

(4) Steph. Byzant., *v.* Γυναικόπολις. Cf. Ch. Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. VI, p. 259.

(5) Voyez le remarquable travail de Ch. Lenormant sur l'*Hermaphrodite de Bernay*, dans les *Annales de l'Inst. arch.*, t. VI, p. 249 et suiv.

(6) Serv. *ad* Virg. *Æn.* II, 632.

(7) Suid. *v.* Ἀφροδίτη.

(8) *Ap.* Macrob. *Saturn.* III, 8. *Aristophanes eam* Ἀφρόδιτον *appellat.*

(9) Les jeunes mariées à Argos mettaient des barbes postiches. Plutarch., *de Virt. mulierum*, t. VII, p. 11, ed. Reiske. Πώγωνα δεῖν ἐχούσας συναναπαύεσθαι τοῖς ἀνδράσι τὰς γεγαμημένας.

(10) *Cat. Durand*, n° 59; *Catal. of the greek and etruscan vases in the Brit. Museum*, n° 860.

PLANCHE XCI.

La peinture reproduite sur la pl. XCI montre deux homme barbus, coiffés comme des femmes du cécryphale et vêtus de tuniques talaires et de péplus. L'un tient une ombrelle; l'autre porte une coupe. Au centre est une femme qui joue de la cithare et semble accompagner son jeu de la voix. Cette femme est vêtue d'une double tunique sans manches et coiffée d'un cécryphale.

Comme on le voit, ce tableau montre la contre-partie du sujet de la pl. XC où nous avons reconnu une femme travestie en homme, tandis qu'ici deux hommes se montrent revêtus d'habits de femme.

Cette composition décore une *kélébé* (f. 81) à figures rouges de fabrique sicilienne conservée au Musée impérial et royal de Vienne (1).

La peinture tracée au revers de ce vase n'a pas été décrite par le premier interprète. Il est à supposer qu'elle montre des éphèbes drapés.

PLANCHE XCII.

Ce sont encore deux hommes barbus vêtus d'habits de femme que montre la pl. XCII. Ces deux personnages sont coiffés du cécryphale et vêtus de tuniques talaires et de péplus. L'un et l'autre portent des ombrelles; celui qui est à gauche s'appuie de plus sur un bâton. Au centre est placée une aulétria qui joue de la double flûte. Sa coiffure et ses vêtements sont absolument les mêmes que ceux des deux hommes.

Cette composition est tracée sur un vase sicilien dont la forme nous est

(1) Laborde, *Vases de Lamberg*, tome I, planche XXXVIII; Wieseler, *Denkmæler der alten Kunst*, Bd. II, Taf. XLIX, n° 618. Le comte de Laborde (*loco citato*, page 55) a cru reconnaître ici un sujet de comédie.

inconnue, probablement une *kélébé* (f. 81), puisque c'est la forme la plus commune des vases à peintures rouges, trouvés en Sicile (1).

Le revers montre trois éphèbes drapés. Dans le champ est suspendue une paire de souliers (2).

PLANCHE XCIII.

Une femme coiffée d'un cécryphale entouré d'une couronne de lierre, et vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus tient à la main une ombrelle et s'appuie sur un bâton en forme de béquille. Cette femme porte une barbe postiche, comme celle de la pl. XC. Dans le champ on voit quelques lettres dont la réunion ne forme pas de mot grec.

Cette peinture inédite est tracée à l'intérieur d'une *cylix* (f. 103) à figures rouges, autrefois de la collection du prince de Canino, aujourd'hui au Musée du Louvre.

Mars est rarement figuré sur les vases peints ou du moins si ce dieu y paraît, il n'est pas facile à reconnaître. En effet le dieu de la guerre se confond avec la plupart des héros armés de toutes pièces. Une cylix du Musée Britannique montre dans une réunion de divinités *Arès* ΑΡΕΣ la tête ceinte d'un diadème et tenant dans une main un sceptre et dans l'autre une phiale. Le haut du corps nu, le dieu est assis sur une cliné. Si ce n'est la manière dont ses cheveux sont arrangés, on prendrait facilement le dieu de la guerre pour le souverain de l'Olympe. En face de lui est ΑΦΡΟΔΙΤΕ debout. Les autres divinités sont ΑΡΙᾹΔΝ[ε] et ΔΙΟΝVϟΟϟ, accompagnés de [K]ΩΜΟϟ, [Αμφιτρι]ΤΕ et ΠΟΣΕΙΔΩΝ, ΗΕΡΑ et ΖΕVΣ, accompagnés de [Γανυ]ΜΕΔΕΣ, [Π]ΕΡΡΕΦΑ[ττα] et ΠΛΟVΤΩΝ (3).

(1) Judica, *Antichità di Acre*, tav. XXXI. Un sujet à peu près semblable a été décrit dans le *Bulletin de l'Institut archéologique*, 1843, p. 90.

(2) Judica, *l. cit.*, tav. XXXII.

(3) Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe des Kœnigl. Museums zu Berlin*, Taff. H. Berlin, 1850, in-folio. Cf. *Catal. of the greek and etruscan vases in the Brit. Museum*, n° 811.

ΑΡΕΣ casqué, armé d'une lance et d'un large bouclier est représenté combattant un géant sur la célèbre coupe de la Gigantomachie d'Erginus et d'Aristophane conservée au Musée royal de Berlin (1).

On peut encore citer le combat d'ΕΝVΑVΙΟΣ et de ΔΑΙΔΑVΟΣ représenté sous une forme comique sur le célèbre vase du Musée de Naples que nous avons fait graver dans le premier volume de ce recueil, pl. XXXVI.

Enfin nous avons réuni sur les pl. XCIV-C quelques peintures dans lesquelles on peut reconnaître *Mars*, sans le secours des inscriptions.

PLANCHE XCIV.

La composition inédite gravée pl. XCIV est tirée du recueil de dessins inédits de Millin, conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale. Les deux figures de cette composition occupent les deux faces d'une *amphore tyrrhénienne* (f. 67) à peintures rouges.

Nous reconnaissons ici *Mars* et *Vénus*. Le dieu de la guerre est figuré sous des formes juvéniles. Il est nu, armé d'un casque de forme conique garni d'un panache et d'une aigrette. Dans sa main droite est une large phiale avec laquelle il se dispose à faire une libation. La jambe droite levée, il pose le pied sur une borne carrée, enrichie d'ornements. Dans sa main gauche est la lance à laquelle est suspendu par un anneau un large bouclier argien qui porte pour épisème un astre rayonnant. Les bords du bouclier sont garnis d'une double rangée de clous. Derrière *Mars*, on voit un cippe funèbre et dans le champ, au-dessus de la main du dieu qui tient la phiale est suspendue une large bandelette.

Quant à *Vénus*, elle est placée derrière *Mars*. La déesse est vêtue d'une tunique talaire sans manches et d'un ampechonium. Ses cheveux sont entourés d'un cécryphale. A son cou est un collier, à ses bras sont atta-

(1) Gerhard, *l. cit.* Taf. II-III. Cf. de Witte, *Revue de Philologie*, t. II, p. 395.

chés de doubles anneaux; ses pieds sont nus. Sur sa main droite repose un calathus et dans sa main gauche est une large bandelette. La colombe est posée, devant la déesse, sur une colonne cannelée d'ordre ionique et qui figure le tombeau d'Adonis (1). Sans la présence de la colombe, l'oiseau favori d'Aphrodite, on pourrait penser à *Hersé* (2).

PLANCHE XCV.

Le sujet inédit de la pl. XCV a été dessiné à Rome en 1841. On voit ici une jeune fille, un éphèbe et l'Amour. Cette scène érotique represente, selon nous, *Vénus* et *Mars*. Le dieu est représenté jeune et nu, ayant la chlamyde suspendue sur les deux bras. Ses pieds ont des chaussures. Dans sa main gauche est un miroir et son bras droit est couvert d'un large bouclier argien, ayant pour épisème un astre rayonnant. *Vénus* est assise et tient le casque et la lance. Elle est vêtue d'une double tunique sans manches; un cécryphale enveloppe ses cheveux, un collier de perles orne son cou, des souliers chaussent ses pieds. L'*Amour* armé et volant derrière sa mère apporte une œnochoé et une couronne. Ses formes accusent l'ambiguïté de sexe qu'on remarque la plupart du temps aux génies ailés représentés sur les vases de la décadence de l'art. Ses cheveux sont relevés à la manière des femmes et des bracelets ornent ses poignets.

Dans le champ, au-dessus de la tête de *Mars*, est suspendue une bandelette.

Je ne connais pas la forme du vase sur lequel est tracée cette composition.

(1) Cf. *supra*, p. 233.

(2) Les mythographes donnent à Arès pour femme, non *Hersé*, mais sa sœur *Agraulos*.

PLANCHES XCVI ET XCVII.

Les quatre personnages gravés pl. XCVI et XCVII sont représentés sur les deux faces d'une petite *amphore bachique* (f. 65) à peintures noires, conservée au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale (1). Dans le premier tableau, pl. XCVI, nous reconnaissons *Arès* armé de toutes pièces, précédé d'*Athené*, armée du casque, de l'égide et de la lance. L'égide couvre non-seulement la poitrine, mais encore le bras gauche de la déesse et lui sert de bouclier.

Le second tableau, pl. XCVII, montre un homme barbu, vêtu d'une simple chlæna, précédé d'une femme couronnée de pampres et tenant une cithare. Une tunique talaire et un péplus couvrent le corps de cette femme dans laquelle on pourrait reconnaître une *Muse*. Il nous paraît plus vraisemblable que les deux personnages de cette scène représentent *Artémis Hymnia* et le héros *Dryops*. Dans une tradition particulière, la fille de Dryops est associée au dieu Pan, le dieu des Arcadiens (2) qui honoraient aussi Artémis sous l'épithète d'Hymnia (3).

PLANCHE XCVIII.

La peinture inédite gravée sur la pl. XCVIII décore l'intérieur d'une *cylix* (f. 103) à figures rouges de la collection de lord Pembroke, vendue à Paris en 1839.

Nous voyons ici un guerrier armé de toutes pièces et une jeune fille qui

(1) Caylus, *Recueil d'antiquités*, t. II, pl. XXI.

(2) Homer. *Hymn. in Pan*, 6, 34. Voyez le troisième volume de ce recueil, à la page 210.

(3) Paus. VIII, 5, 8.

lui présente à boire. Le guerrier est *Mars*, armé d'un casque, d'une cuirasse et d'une lance. Le dieu est barbu, ses jambes et ses pieds sont nus. Dans sa main droite est une phiale. Sa cuirasse a de riches ornements. Nous reconnaissons dans la jeune fille *Hébé*, comme dans nos pl. XIV, XV, XX et XXI du premier volume de ce recueil où l'on voit Jupiter et Hébé, pl. XXXIII du même volume où l'on trouve Junon associée à Hébé, pl. LXXI et LXXX du même volume qui montrent Minerve et Hébé, pl. X, XXIV, XXVI, etc. du second volume où l'on voit Apollon et Diane, remplissant auprès de son frère les fonctions d'Hébé. Cette jeune fille tient d'une main l'œnochoé et de l'autre une plante à hélice. Elle est coiffée d'un cécryphale et vêtue d'une tunique talaire et d'un ample péplus. Un cippe est placé entre les deux divinités. A gauche on voit un autel carré, sur lequel brûle la flamme des sacrifices.

A l'extérieur de cette *cylix* sont représentés les *Myrmidons* qui s'arment pour aller combattre les Troyens.

PLANCHE XCIX.

Arès debout entre deux *Charites*, tel est le sujet inédit figuré sur notre planche XCIX. Le dieu de la guerre est armé de pied en cap. Son casque est garni de géniastères. Un grand bouclier argien couvre son bras gauche, tandis que dans sa main droite il porte une lance Les deux *Charites* sont figurées comme deux jeunes filles, vêtues de tuniques talaires sans manches, richement brodées et retenues par des ceintures.

Cette composition décore une *amphore bachique* (f. 65) à peintures noires qui, de la collection de M. le vicomte Beugnot (1) a passé dans celle de M. Vivenel, aujourd'hui au Musée de Compiègne.

Nous avions cru reconnaître ici *Cycnus* et deux sœurs de Phaéthon, *Phaéthuse* et *Lampétuse* (2). Cycnus, l'adversaire d'Hercule, est ordinai-

(1) *Cat. Beugnot*, n° 35.

(2) Ovide, *Metam.*, II, 366; Pausanias, I, 30, 3; Servius *ad* Virgilii *Æneid*, lib. X, v. 189.

rement figuré sous la forme d'un hoplite (1). Mais il est plus vraisemblable que l'artiste a voulu représenter *Arès* et deux *Charites*.

Le côté principal de l'amphore bachique du Musée de Compiègne, montre *Hercule* debout entre *Hermès* et *Athéné*.

PLANCHE C.

La pl. C montre une Gigantomachie, analogue aux peintures reproduites dans le premier volume de ce recueil, pl. I-XI et dans le troisième, pl. XII.

Nous voyons ici *Arès* armé de toutes pièces, monté sur un quadrige, levant le bras droit et combattant deux *géants* figurés sous la forme d'hoplites. L'un des géants est renversé sous les pieds des chevaux, tandis que l'autre est debout et se défend encore. *Athéné* armé d'un casque et d'un bouclier argien, combat à pied à côté du char. La déesse est vêtue d'une tunique talaire richement brodée. Un aurige vêtu d'une tunique talaire tient les rênes des chevaux.

Cette composition décore une *amphore bachique* (f. 65) à figures noires, du Musée Bourbon à Naples. Notre gravure a été calquée sur un des dessins inédits du recueil de Millin, conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale.

Le revers de cette amphore montre un quadrige monté par deux personnages barbus et drapés, et accompagné de quatre hoplites, placés auprès des chevaux.

(1) Voyez le *Bulletin archéologique de l'Athenæum français*, 1856, p. 1 et suiv.

FIN DU QUATRIÈME VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE QUATRIÈME VOLUME.

A

C

D

E

N

Q

R

T

U

V

FIN DE LA TABLE DU QUATRIÈME ET DERNIER VOLUME.

Ch. Lahure et Cie, imprimeurs du Sénat et de la Cour de Cassation,
rues de Fleurus, 9, et de l'Ouest, 21.

T. IV



Pl. I





PL. II



T. IV PL. III



T. IV




PL. IV

T. IV




PL. V



T. IV PL. VII











T. IV

Pl. XII











T. IV PL. XVII





T. IV.



PL. XIX



T. IV




PL. XX









T. IV PL. XXIV A















T. IV

PL. XXXI







T. IV



PL. XXXIII





T. IV

PL. XXVI. A




T. IV

PL. XXXIII B.







Lith. de Lem. Delamain … Paris

T. IV

PL. XV





T. IV PL. XXXVIII



Lith. de [illegible] Rousselin



Lith. de Caron-Delamarre.







Lith. de Caron-Delamarre Rousselin sc

























T.IV

PL. LIII



T.IV PL. LIV





T. IV

PL. LVI










+ΙΗΣΑΝΜΟΙΤΑΝΣΦΙΡΑΝ





T. IV



PL. LXII

























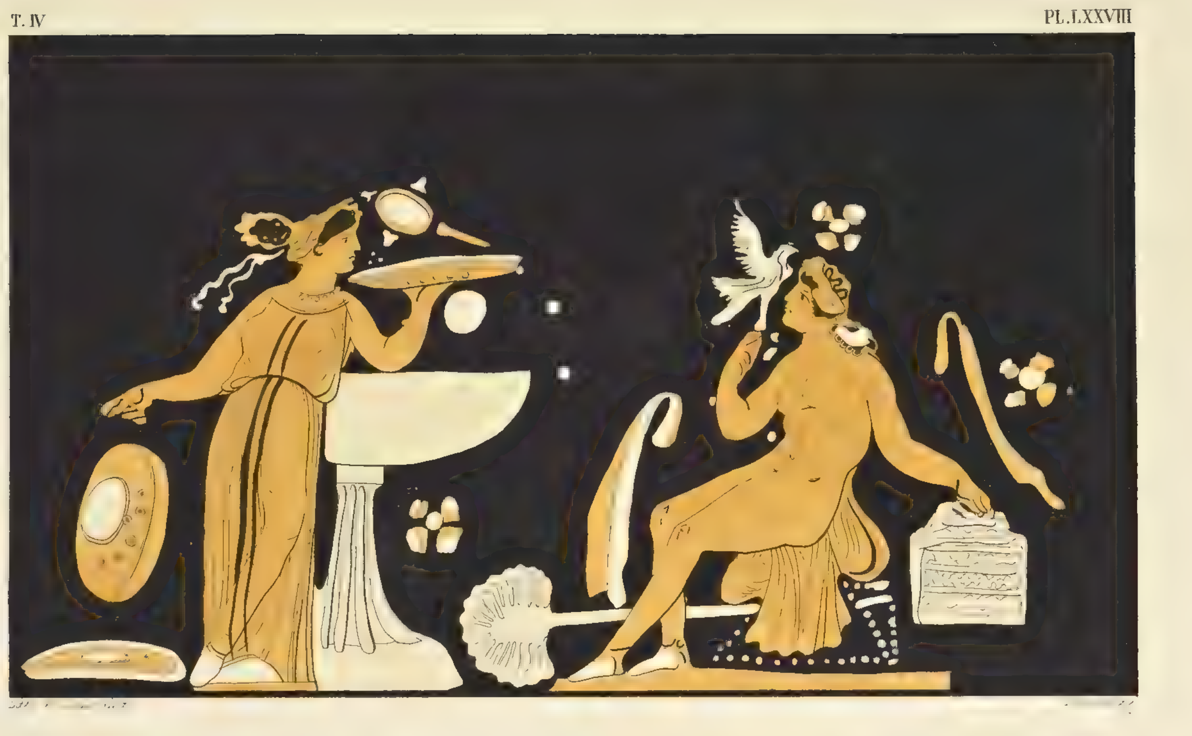




T. IV PL. LXXVI





























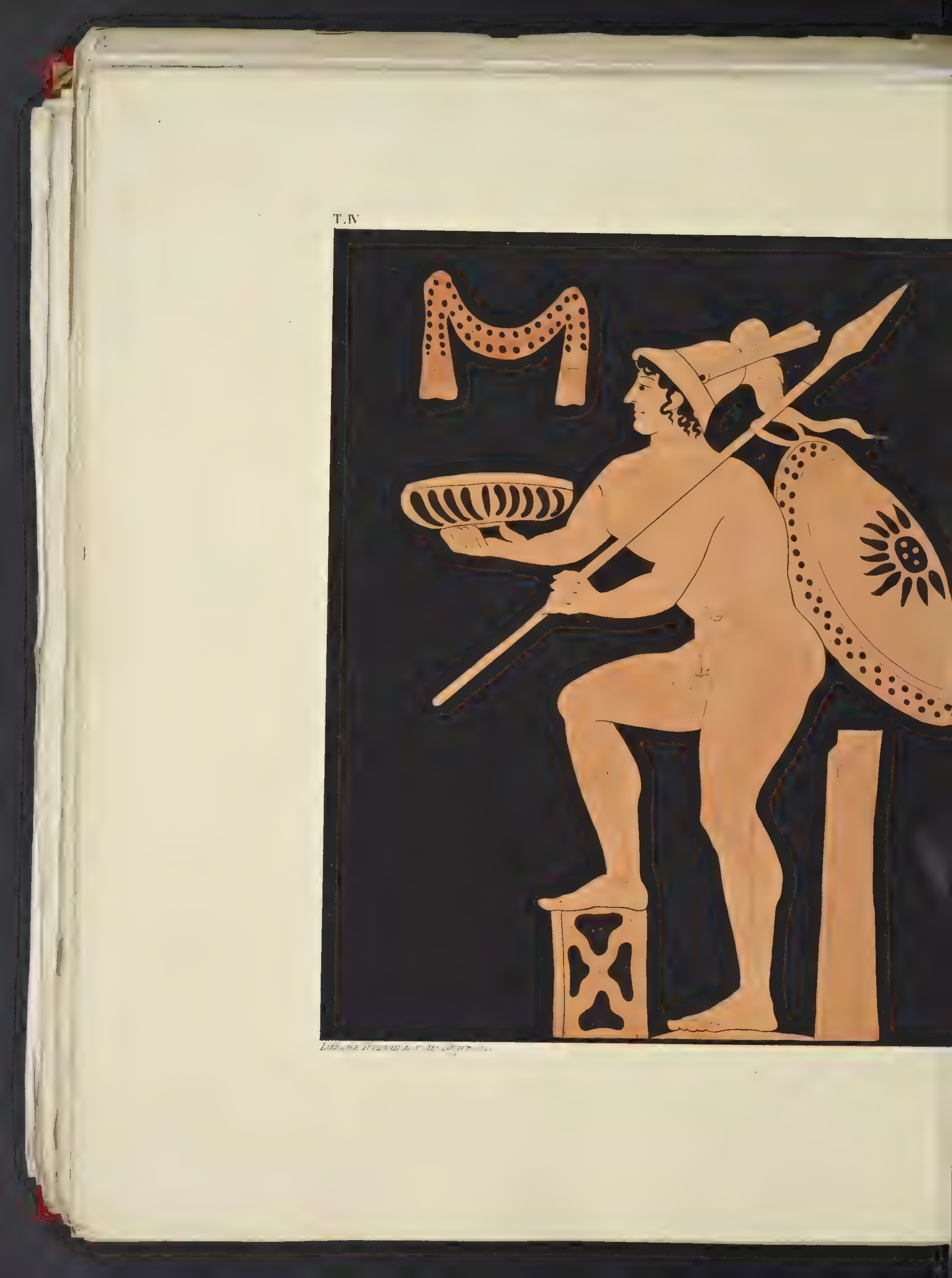








T. IV



PL. XCIV





T. IV

PL. XCV









T. IV.



PL. XCIX.



T. IV



Lith. de Toussaint, r. des Noyers 31

PL. C



A. Housselin

